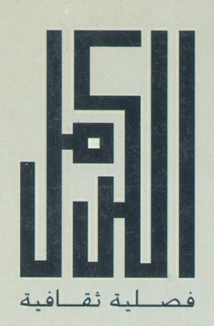


فصلية ثقافية



68

صيف 2001

رئيس التحرير

محمـــود درويـــــش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية
مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين
هاتف : ٢٩٦٥٩٣٤(٠٢) - هاتف/ فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤/٥ (٠٢)
E-mail : editor@alkarmel .org
الكرمل على الانترنت: http://www.alkarmel.org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص.ب ٩٢٦٤٦٣
الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ٤٦١٨١٩٠/١ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi
17, avenue Georges Duhamel
94000 Creteil
France

الاشتراكات السنوية : ٦٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)
ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة
Al-Carmel Cultural Foundation
Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852
Ramallah - Palestine

العدد 68

صيف 2001



فصلية ثقافية

الغلاف : خالد حوراني
لوحة الغلاف: الفنانة فيرا تماري - حكاية شجرة - نحت خزفي بألوان ترابية، ٢٠٠٠
التنضيد والانتاج والطباعة: مؤسسة " الايام "- رام الله

لم يشأ فيصل الحسيني أن يكون ساخراً وجارحاً إلى هذا الحدّ. كانت إحدى خصاله الفروسية أنه يحبُّ الحياة، ولا يخاف الموت في آن واحد. لقد أعدَّ نفسه للاستشهاد في أزقّة القدس في أية لحظة. لكن القدر غدر بهذه الرغبة الصوفية. لذلك ظل موته مؤجّلاً. لم يولد تماماً ولم يمت تماماً، ما دام المجاز والواقع يتنافسان على امتلاك فلسطين.

لم نكن في حاجة إلى هذا الغياب الخاطف لنعرف، أو ليعرف، كم نحبه. لكن التراجيديا تأبى الاكتفاء بأقلَّ من جَرْحنا من الوريد إلى الوريد. وما زلنا جاهزين لأن نُمْتَحن، دون أن نقول: كفى، وإلى متى؟ آلاف الشهداء.. وفيصل. وفيصل في ذروة اللياقة الإنسانية والوطنية، يودِّع منذ قليل صديقنا الكبير ابراهيم أبو لغد، ويودعه تراب يافا.

لكنه يمشي في شوارع القدس. يمشي عالياً على الأكف، كما يمشي المحرِّر العظيم. يختفي الاحتلال من الطرق والشرفات والمخيلة، ليكمل فيصل الحسيني رحلته الأخيرة إلى باحة المسجد الأقصى، قرب والده الشهيد الكبير عبد القادر الحسيني، لتحمل السلالة الرسالة.

لم يذرف الشعب الفلسطيني من الدموع مثلما ذرف على فيصل، لا لأن الموت لم يدق جرس الإنذار ـ فالموت ثالث كل اثنين منا ـ بل لأن سقفاً عالياً من سقوف القدس قد انهار علينا، بعدما صارت القدس المعاصرة وفيصل الحسيني توأمين لا ينفصلان.

ستبدو القدس ناقصةً عمّا قليل. سينقصها أحدُ أسمائها. ستتحسَّسُ جسدها وروحها، فتفتقد فيصل الذي ملأ نسيجها بحيويته الفذة ومرحه الطليق... في بيت الشرق وفي السوق، في أنقاض دار، وفي المظاهرة، تحت الرصاص وبين دخان قنابل الغاز، في محتويات الصورة وعلى الإطار. فلا تعرف نفسها إن كانت ثكلى أمْ يتيمة.



لم تكن القدس استعارته الأدبية المثقلة بالرموز التاريخية والميثولوجية غير المحدودة. لقد كانت مدينته الشخصية، مدينته المحتلة، الواقعية. فأشاح بوجهه عن أساطيرها ليندمج في حياتها اليومية.

فالتاريخ هو هنا، يبدأ من الدفاع عن نافذة مكسورة، وإصلاح أنبوب ماء. من تنظيف شارع وترميم مدرسة، ومن حلِّ مشكلة لبائع خضار جوّال... لتثبيت الوجود العيني دفاعاً عن الآن، قبل إجراء تعديلات أركيولوجية بحثاً عن قدس أخرى وعن آثار أنبياء. كان الحاضر هو ورشة عمله الوطني.

فعله أقوى من قوله، على الرغم من براعته في المحاورة. ومسلحاً بصدقه مع النفس، وبإيمانه العميق بأن قوة المنطق أقوى من منطق القوة، كان أكثر الفلسطينيين اقتداراً على إحراج العدو والخصم والواقف بين بين.

ومن فرط ما هو مفعم بالشرعيات، الوطنية والأخلاقية، لم يكن في حاجة إلى الضجيج، ولا إلى الإقامة في عباءة أبيه. كان قائداً على الرغم منه... لذا لم يتصرف إلاّ كجندي شديد الانضباط، ساخراً من تربية الخيول الطروادية!.

ولأنه عدو المقاعد، ومحصَّن ضد وباء الكاميرا، لم يكترث بما يعرف عمّا يُعدُّ له المستقبل من دور خاص في المنعطفات التاريخية القادمة، لا لأن التواضع هو حليفُ الذكاء فحسب، بل لأنه كان أسمى من ذاته، فلم يُوَجِّه الجداول المنسابة إليه إلاّ إلى جهة النهر الواحد.

يا فيصل، لا توغل في الغياب. فأنت تعرف كم نحبك ...

الفهرست

دراسات ثقافية:

ملف:

شعر:

مختارات:

المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي «الكرمل»

نصوص سردية:

أصداء السيرة:

أقواس:



الدور العام للكتاب والمثقفين

إدوارد سعيد

في مثل هذه الأيام، تقريبا، قبل عشرين عاما، عقدت مجلة The Nation مؤتمرا للكتّاب في نيويورك، معلنة عنه بلا تحديد ـ كما فهمت التكتيك ـ لمن هو الكاتب، أو طبيعة المؤهلات التي تخوّل هذا الرجل أو تلك المرأة حضور المؤتمر. فكانت النتيجة حضور مئات الأشخاص بالمعنى الفعلي للكلمة، واكتظاظ قاعة الرقص في فندق بوسط منهاتن بالحاضرين.

كان المقصود من المناسبة أن تكون ردا من جانب المثقفين والفنانين على بداية عهد ريغان. وأذكر من المداولات أن سجالا حادا نشب لفترة طويلة من الوقت حول تعريف الكاتب، على أمل التخفيف من عدد الحاضرين، أو بلغة أكثر صراحة إرغامهم على الخروج. كان الهدف مزدوجا: أولاً وقبل كل شئ، تحديد من يملك حق التصويت، ومن لا يملك، وثانيا تأسيس اتحاد للكتّاب.

لم يحرز الكثير من التقدم على صعيد تقليص العدد، فالحشد الكبير المغتبط من الناس ظل كبيرا وصعب القياد، إذ كان من الواضح أن كل من جاء ككاتب معارض للريغانية، بقي في القاعة ككاتب معارض للريغانية. وأذكر بوضوح أن أحد الحاضرين في لحظة ما اقترح علينا بنوع من التعقّل تبني ما قيل بأنه الموقف السوفياتي في تعريف الكاتب، أي الكاتب رجل يقول بأنه كاتب أو امرأة تقول بأنها كاتبة. وأعتقد أن الأمور استقرت عند هذا الحد، رغم تشكيل اتحاد قومي للكتّاب، حصر وظيفته في قضايا مهنية تقنية من نوع صياغة نموذجية أكثر عدلا لعقود بين الكتّاب والناشرين. كما تأسس مؤتمر للكتّاب الأميركيين لمعالجة القضايا السياسية لكنه تعطّل بفعل أشخاص أرادوا منه تحقيق برامج

سياسية معينة،لم تحظ بالاجماع.

حصلت تغيرات كثيرة في عالم الكتّاب والمثقفين منذ ذلك الوقت، لكن تعبير من وما هو الكاتب أو المثقف ازداد تشوّشا وصعوبة. حاولت أن أدلو بدلوي في هذا الموضوع عبر محاضرات Reith التي قدمتها في عام ١٩٩٣، لكن الكثير من التحوّلات السياسية والاقتصادية الكبرى وقعت بعدها، وخلال وضع الخطوط العامّة لهذه المحاضرة وجدت نفسي أنقّح الكثير وأضيف أشياء أخرى إلى بعض آرائي السابقة.

احتل مركز القلب في تلك التغيرات مسألة حساسة متوترة تزداد اتساعا ولم تحسم بعد حول: هل يندرج الكتّاب والمثقفون في يوم من الأيام في تسميات غير سياسية أم لا، وإذا كان الأمر كذلك، نسأل على الفور، كيف وما هو المقياس؟ وقد نجمت صعوبة هذه المسألة بالنسبة للكاتب الفرد والمثقف بفعل ما يتسم به اتساع عالم السياسي والعام -إلى حد أصبحا معه بلا حدود من ناحية فعلية - من تناقض ظاهري.

وربما جاز التساؤل هل فكرة المثقف أو الكاتب غير السياسي تحمل الكثير من المعنى. فلنقل أن عالم الحرب الباردة، عالم القطبية الثنائية، قد أُعيدت صياغته من جديد، وتحلل بطرق مختلفة تقدم، على ما يبدو، عددا لا نهائيا من التنويعات، أولها حول الموقع والموقف المادي والمجازي للكاتب، وثانيها تفتح أمامه أو أمامها إمكانية لعب أدوار متشعبة. هل يعني هذا ان فكرة الكاتب أو المثقف نفسها يمكن أن يكون لها ترابط منطقي أو معنى مستقل.

ومع ذلك، رغم فيض الكتب والمقالات التي تقول أن المثقفين لم يعودوا موجودين، وأن نهاية الحرب البادرة، وفتح الجامعة الأميركية بصفة أساسية أمام طوابير من الكتاب والمثقفين، وعصر التخصص، وتسليع كل شئ وتحويله إلى تجارة في الاقتصاد المعولم الجديد، كلها أشياء أدت إلى انتهاء الفكرة الرومانسية البطولية نوعا ما عن الكاتب - المثقف المتوحد (سأربط مؤقتا بين التعبيرين لغرض محدد هنا ثم أشرح أسبابي بعد قليل). رغم ذلك كله، ما زال هناك الكثير من الحياة في الأفكار وممارسات الكاتب - المثقف التي تمس الحقل العام، وهي إلى حد كبير جزء عضوي منه. وما كان من الممكن وجود مناقشة كهذه لو كانت الحقيقة عكس ذلك.

يصدق هذا الأمر إلى حد كبير في ثقافات معاصرة ومتميزة عن بعضها لثلاث أو أربع لغات أعرف عنها بعض الشئ. فالعديد من الناس ما زالوا يشعرون بضرورة النظر إلى المثقف - الكاتب كشخص يستحق الإنصات، كمرشد للحاضر المرتبك، وأيضا، كقائد لجماعة أو لاتجاه يجاهد في سبيل الحصول على مزيد من السلطة والنفوذ. المصدر الغرامشي لهاتين الفكرتين حول دور المثقف واضح.

الآن، في العالم العربي - الإسلامي، المفردات المستخدمة لوصف المثقف هي: مثقف أو مفكر. الأولى مستمدة من ثقافة (ومن هنا جاء تعبير رجل الثقافة) والثانية مستمدة من كلمة فكر (ومن

هنا جاء تعبير رجل الفكر) . في الحالتين تتعزز وجاهة المعنى ويجري تضخيمها عند مقارنة معنى المثقف بمعنى الحكومة، التي ترى على نطاق عام في الوقت الحاضر كشئ بلا مصداقية أو شعبية، أو ثقافة وفكر.

لهذا السبب، يتجه العديد من الناس، بفعل الفراغ الأخلاقي الناجم، مثلا، عن جمهوريات سلالية، إما إلى المثقفين المتدينين أو العلمانيين بحثا عن قيادة تعجز السلطة السياسية عن تزويدهم بها، ورغم أن الحكومات برعت في استيعاب مثقفين وتحويلهم إلى ناطقين باسمها، إلا أن البحث عن مثقفين حقيقيين يتواصل، وكذلك التنافس بين المعنيين.

يحمل تعبير مثقف بصورة واضحة، في الأراضي الناطقة بالفرنسية بعض بقايا الحقل العام، الذي تصدت لنقاشه شخصيات قضت في الفترة الأخيرة مثل سارتر وفوكو وأرون، وعبرت عن وجهات نظرها لجمهور واسع جدا من الناس.

وعندما اختفى الأساتذة الكبار مع طلع الثمانينات، رافق غيابهم نوع من الرضا والارتياح، كما لو أن الأشياء الكثيرة الفائضة عن الحاجة أعطت الكثير من الزاد لشخصيات قليلة الشأن لتقول رأيها للمرة الأولى منذ زمن زولا.

وفي الوقت الحاضر، مع ما يبدو إعادة إحياء لسارتر، ومع بيير بورديو، أو أفكاره، وهي أشياء تظهر في معظم أعداد لوموند وليبراسيون، نشأت ذائقة قوية للمثقف العام لدى العديد من الناس، كما أعتقد. وعندما ننظر عن بعد، يبدو السجال بشأن السياسة الاقتصادية والاجتماعية شديد الحيوية، وليس أحادي الجانب كما هو الأمر في الولايات المتحدة.

ولعل العرض البليغ لريمون ويليامز في Keywords حول قوة المعاني الضمنية السلبية لكلمة «المثقف» نقطة انطلاق مناسبة لفهم الدلالات التاريخية للكلمة في بريطانيا. وقد عمّقت الأعمال الممتازة اللاحقة لستيفان كوليني وجون كاري وغيرهم وحسّنت حقل الممارسة الذي يتواجد فيه المثقفون والكتاب.

وقد وصل ويليامز نفسه إلى حد القول: بعد منتصف القرن العشرين، أصبح للكلمة طائفة جديدة وأكبر نوعا ما من التداعيات، ومعظمها يرتبط بالأيديولوجيا والانتاج الثقافي والقدرة على التفكير والتعلم المنظم.

يوحي هذا الأمر أن الكلمة في الانكليزية توسعت لتاخذ بعض السمات المالوفة في الفرنسية، وفي أوروبا بشكل عام. ولكن كما جرى في فرنسا، فإن المثقفين من جيل ويليامز قد خرجوا من المشهد (إيريك هوبسباوم اللامع والبليغ استثناء نادر) وإذا أردنا الحكم من خلال بعض خلفائه في نيو ليفت ريفيو، ربما نكون في بداية فترة جديدة من السكون اليساري، خاصة وأن الحركة العمالية الجديدة لم تدن ماضيها بصورة معمقة. وما زال مثقفو التاتشرية والليبرالية الجديدة حيث هم (في مركز الهيمنة) ولديهم ميزة وجود الكثير من المنابر في الصحافة.

تستخدم الكلمة في الولايات المتحدة بدرجة أقل في المجالات الثلاثة للخطاب والنقاش الذي ذكرته. ويجوز لنا التساؤل عن السبب. أحد الأسباب أن النزعة المهنية والتخصص يقدمان قاعدة لعمل المثقفين أكثر مما يحدث في العربية والفرنسية والإنكليزية البريطانية. فلم يسبق أن حكمت عبادة التخصص عالم الخطاب من قبل، مثلما تفعل الآن في الولايات المتحدة.

سبب آخر، رغم أن الولايات المتحدة مليئة بمثقفين يتدفقون عبر موجات الأثير، والطباعة، والنشر الإلكتروني، إلا أن الحقل العام مأخوذ بمسائل السياسة والحكم، وكذلك اعتبارات القوة والسلطة، إلى حد أن فكرة وجود مثقف لا تحركه شهوة المنصب أو طموح التأثير على شخص ما في السلطة لا تثير اهتمام أحد.

الربح والشهرة محركات قوية. خلال سنوات كثيرة من الظهور على شاشة التلفزيون، أو في مقابلات مع صحافيين لم ينس أحد طرح سؤال: «ماذا تعتقد أن على الولايات المتحدة العمل بشأن هذه المسألة أو تلك». وأرى هذا السؤال كمؤشر على مدى انغراس فكرة الحكم في قلب الممارسة الثقافية خارج الجامعة. وقد أضيف، هنا، أنني لم أجب عن هذا السؤال، أبدا، كنوع من الاصرار على المبدأ.

ومع ذلك من الصحيح بصورة بالغة الوضوح القول بعدم وجود نقص في مثقفي الحقل العام المنخرطين في السياسة الحزبية، الذين يرتبطون عضويا بهذا الحزب، أو اللوبي، أو المصلحة الخاصة، أو هذه القوة الأجنبية أو تلك.

يشهد عالم جماعات التفكير في واشنطن، وبرامج المقابلات التلفزيونية المختلفة، وما لا يحصى من برامج الإذاعة، ناهيك عن آلاف الأوراق، بالمعنى الفعلي للكلمة، والمجلات والجرائد - بصورة مستفيضة على كيفية إشباع الخطاب العام بالمصالح والسلطات والقوى التي يصعب تصوّر حدودها وتنوعها، مع استثناء أن المحصلة العامة تصدر عن قبول بالنظرية الليبرالية الجديدة لدولة ما بعد الرفاه، غير المسؤولة أمام المواطنين، غير المسؤولة عن البيئة الطبيعية، والمسؤولة، فقط، أمام بنية ضخمة من شركات عالمية لا تردعها حدود تقليدية أو سيادات.

بدأنا نتبين، مع المنظومات المتخصصة جدا، وممارسات الوضع الاقتصادي الجديد، التي أخذت تتكشف بالتدريج وبصورة جزئية فقط، صورة إجمالية هائلة لكيفية تجميع تلك المنظومات والممارسات (العديد منها جديد، والعديد منها بقايا جرى تجديدها من النظام الإمبراطوري الكلاسيكي) لخلق جغرافيا هدفها التدريجي تحشيد البشر والهيمنة عليهم. (انظر، مثلا، ما أقصده في Yves Dezelay and Bryant G. Garth, Dealing in Virtue: International Commercial Arbitration and the Construction of a Transnational Legal Order: Chicago, ١٩٩٦) يجب ألا يخدعنا تدفق توماس فريدمن، ودانيال يرغين، وجوزيف ستانيسلاس، وزمرة المحتفلين بالعولمة، الذين يريدون إقناعنا أن النظام نفسه أفضل نتيجة للتاريخ البشري، ولكن لا ينبغي أن نفشل في

ملاحظة ما تقدمه العولمة من أسفل على طريق الابتكار والطاقة الكامنة لدى البشر، أي ما أسماه ريتشارد فالك، بطريقة أقل تمجيدا، منظومة ما بعد وستفاليا العالمية.

فقد نشأ عدد كبير من شبكات المنظمات غير الحكومية، لمعالجة حقوق الإنسان وحقوق الأقليات، والنساء، وموضوعات البيئة، هناك حركات من أجل الديمقراطية، والتغيير الثقافي، ورغم أن تلك المنظمات ليست بديلا للعمل السياسي أو التعبئة، فإن العديد منها تجسد مقاومة الأمر الواقع للعولمة الزاحفة.

ومع ذلك - كما عبّر ديزيلاي وغارث مؤخرا (لوموند ديبلوماتيك مايو ٢٠٠٠) - فإن طبيعة تمويل العديد من المنظمات غير الحكومية، تجعل العديد منها هدفا للاستيعاب، من جانب ما أسماه الباحثان إمبريالية الفضيلة، لإلحاقها بالمؤسسات المتعددة الجنسيات والمؤسسات الكبرى مثل فورد، أي مؤسسات الفضيلة المدنية التي تحبط أشكالا أعمق من التغيير أو نقد المزاعم طويلة الأمد.

ولعل ما يدعو إلى اليقظة، ويثير الفزع تقريبا، في هذا السياق، مغايرة عالم الخطاب الثقافي الأكاديمي، بنزعته التنافسية غير المهددة، ولغته المحكمة المليئة بالرطانة الخاصة (في العلوم الإنسانية خاصة، وليس في العلوم الطبيعية، وحتى العلوم الاجتماعية)، لما يجري في الحقل العام من حوله. كان ماساوا ميوشي رياديا في دراسة هذه المغايرة، خاصة في تهميشها للعلوم الإنسانية.

إن الفصل بين الحقلين، الأكاديمي والعام، أكبر في الولايات المتحدة كما أعتقد، منه في أي مكان آخر، رغم اللحن الجنائزي لبيري أندرسون عن اليسار، الذي يبدأ به تحرير مجلة نيو ليفت ريفيو، ويعبر بواسطته عن كون هيكل الآلهة البريطاني والأميركي، وما تبقى من الأبطال القاريين (في أوروبا) مع استثناء واحد فقط، أصبح أكاديميا بصفة حصرية، أفراده من الرجال، ويعاني من المركزية الأوروبية.

وأجد من غير الطبيعي أنه لم يلتفت إلى مثقفين غير أكاديميين مثل جون بيلغر والكسندر كوكبرن، ولا إلى أكاديميين كبارا وشخصيات سياسية مثل تشومسكي، وزين، والمرحوم إقبال أحمد، وجيرمين غرير، أو شخصيات متنوعة مثل محمد سيد أحمد، بيل هوكس، أنجيلا دايفيس، كورنيل ويست، هنري لويس غيتس، ميوشي راناجيت جوها، بارثا تشتريجي، ناهيك عن المجموعة المدهشة من المثقفين الأيرلنديين، الذين يمكن أن يضموا سيموس دين، لوك غيبونز، ديكلان كيبرد، إلى جانب العديد غيرهم، وجميعهم لا يقبل بالتأكيد المرثية الرهيبة لما يدعوه «بالضربة القوية لليبرالية الجديدة».

ولعل الشئ الجديد في ترشيح رالف نادر في الانتخابات الرئاسية الأميركية، كان ترشّح مثقف حقيقي مختلف للفوز بأقوى منصب انتخابي في العالم، معتمدا بلاغة وتكتيكات لا تعتمد الميثولوجيا، وتدعو للتخلص من الأعباء، في عملية يقدم فيها حقائق لجمهور، غير منفعل في الغالب، معلومات بديلة تعززها حقائق وأرقام دقيقة. كانت هذه العملية ضد حالات الغموض السائدة،

والشعارات المضجرة، وأسطرة الأشياء، والحمى الدينية التي يرعاها مرشحا الحزبين الكبيرين، وتتعهدها أجهزة الإعلام، والأوساط الأكاديمية الإنسانوية، وإن يكن بفضل تراخيها.

تؤكد الوقفة التنافسية لنادر أن اتجاهات المعارضة لم تنته ولم تهزم بعد في المجتمع المعولم، ويشهد على هذا الأمر الصعود المفاجئ للنزعة الإصلاحية في إيران، وتعزيز العداء الديمقراطي للعنصرية في مناطق مختلفة من أفريقيا، ناهيك عما حدث في سياتل في نوفمبر ١٩٩٩ ضد منظمة التجارة العالمية، وتحرير جنوب لبنان.. الخ.

القائمة طويلة بلا شك، ومختلفة تماما من حيث اللهجة (إذا تم تفسيرها بالكامل) عن لهجة المواساة والتكيف التي يستخدمها أندرسون. كانت حملة نادر، من حيث القصد، مختلفة عن حملات خصومه، فقد استهدف استنهاض الوعي الديمقراطي لدى المواطنين حول الطاقة الكامنة للمشاركة في موارد البلد، وليس فقط الجشع أو المصادقة البسيطة على ما يجري في عالم السياسة.

ولأنني دمجت كلمتي كاتب ومثقف قبل لحظة، يُفضّل تفسير كيف ولماذا ينتميان إلى بعضهما، رغم الأصل والتاريخ المختلف للكاتب. الكاتب في اللغات والثقافات التي أعرفها، وفي لغة الحياة اليومية، شخص ينتج الأدب، فهو روائي، أو شاعر، أو مسرحي.

وأعتقد أنه من الصحيح عموما في كل الثقافات أن الكتاب لديهم مكانة مستقلة، وربما تحظى بحفاوة أكثر من المثقفين، حيث تحيط بهم هالة الخلق، وقدرة مقدسة تقريبا على الأصالة (ذات طبيعة تنبؤية في الكيف والمدى) ولا تحيط بالمثقفين، الذين ينتمون مقارنة بالأدب إلى طائفة طفيلية وأقل من النقّاد (هناك تاريخ طويل من الهجوم على النقاد باعتبارهم يهتمون بالسفاسف وغير قادرين على أكثر من التذمر والتحذلق).

ومع ذلك اخذ الكاتب في السنوات الأخيرة من القرن العشرين المزيد والمزيد من صفات المثقف المعارض في مجالات مختلفة، مثل قول الحقيقة أمام السلطة، والعمل كشاهد على الاضطهاد والمعاناة، وتقديم صوت مختلف في الصراع مع السلطة. تشمل علامات الدمج بين الواحد والآخر حالة سلمان رشدي بكل ملابساتها، وتتجلى في ما لا يحصى من مؤتمرات وبرلمانات الكتّاب المكرسة لموضوعات مثل التسامح، الحوار بين الثقافات، الصراع الأهلي (كما هو الحال في البوسنة والجزائر) حرية التعبير والرقابة، الحقيقة والمصالحة (كما في جنوب أفريقيا، والأرجنتين، وأيرلندا، وأماكن أخرى) والدور الرمزي الخاص للكاتب كمثقف يشهد على تجربة بلد أو منطقة، حيث يمنح التجربة بهذه الطريقة هوية عامة محفورة على الدوام في الأجندة الدولية المتحركة.

أسهل طريقة لإظهار هذا الأمر هي وضع قائمة تضم بعض (وليس بالضرورة كل) الفائزين بجائزة نوبل في الفترة الأخيرة، ثم السماح لكل اسم أن يحرّك في الذاكرة منطقة مرمزة، يمكن رؤيتها كنوع من المنبر أو نقطة انطلاق لنشاط هذا الكاتب في وقت لاحق، وبالتالي المشاركة في سجالات تجري بعيدا جدا عن عالم الأدب. هناك نادين غورديمر، كينزابورو أوي، ديريك والكوت، وول

سوينكا، غابرييل غارسيا ماركيز، أوكتافيو باز، برتراند رسل، غونتر غراس، رغوبرتا منتشو، وغيرهم.

والآن، صحيح أيضا، كما أظهرت باسكال كازانوفا بطريقة لامعة في كتابها الشامل (جمهورية الأدب العالمية) La Republique Mondial des Letters التي تشكلت خلال المائة وخمسين عاما الأخيرة، يبدو أن هناك منظومة دولية للأدب، منظومة كاملة بنظامها الأدبي الخاص، وحركتها، قائمة باسماء كتابها، وأميتها، وقيمها التسويقية. ويبدو أن كفاءة المنظومة نشّطت نوعية الكتّاب الذين تضمهم باعتبارهم ينتمون إلى فئات متنوعة مند، ـة، مختلفة، وشخصيات مترجمة، يجري التعرف عليهم كأفراد وتصنيفهم، حسب ما تُظهره بوضوح، في سياق منظومة شبه سوق معولمة وعالية الكفاءة.

تتجه فكرتها، أيضا، لإظهار كيف أن هذه المنظومة القوية المتغلغلة يمكنها الذهاب إلى حد تنشيط نوع من الاستقلالية عنها، في حالات مثل جويس وبيكيت الذين لا تخضع لغاتهم أو طريقة كتابتهم لقوانين بلد أو منظومة بعينها.

ورغم إعجابي، إلا أن كتاب كازانوفا يتسم بالتناقض. يبدو أنها تريد القول إن الأدب كمنظومة معولمة يمتاز بنوع من الاستقلالية الذاتية، استقلالية تضعه، إلى حد كبير، فوق الحقائق الفاضحة للخطاب والمؤسسات السياسية. وهذه فكرة تحوز جدارة نظرية معينة عندما تضعها في سياق « الفضاء الأدبي العالمي » بقوانينه التأويلية الخاصة، والجدلية الخاصة للعمل الفردي والجماعي، إشكالياته الخاصة القومية واللغة القومية.

لكنها لا تذهب إلى ما وصله أدورنو بالقول، كما يمكنني القول أيضا (سأعود إلى هذا الموضوع في نهاية حديثي) إن إحدى سمات الحداثة هي حاجة الجمالي والاجتماعي، على مستوى بالغ العمق، للبقاء في حالة توتر لا تجدي معه المصالحة. ولا تنفق، أيضا، ما يكفي من الوقت لنقاش الطرق التي يتورط فيها العمل الأدبي، أو الكاتب، وغالبا ما يخضع التوريط لترتيبات سياسية متغيرة، تكلمت عنها سابقا.

عندما نرى السجال حول سلمان رشدي من هذا المنظور، مثلا، نرى أنه لم يكن في الواقع حول المزايا الأدبية للآيات الشيطانية، ولكنه كان حول ما إذا كانت هناك إمكانية لمعالجة موضوع ديني بطريقة أدبية، لا تمس المشاعر الدينية بطريقة مثيرة للغضب (انظر التحليل الممتاز لهذا الموضوع في مقالة محمد حسنين هيكل »على أطراف الأدب، الدين، والسياسة« الكتب وجهات نظر يوليو ٢٠٠٠).

ولا أعتقد أن إمكانية كهذه كانت قائمة، إذ منذ خروج الفتوى إلى العالم، وُضعت الرواية، وكاتبها، والقرّاء في بيئة لا تسمح إلا بسجال ثقافي مسيس لموضوعات اجتماعية ـ دينية باعتبارها نوعا من التجديف، والمعارضة العلمانية، وتهديدات بالاغتيال عابرة للحدود. وحتى مع تأكيد أن حرية رشدي في التعبير كروائي لا يمكن اختزالها ـ كما أكد الكثير منّا من العالم الإسلامي ـ كان

النقاش في الواقع لموضوع الحرية الأدبية في خطاب ابتلع واحتل (بالمعنى الجغرافي) استقلالية الأدب بشكل كامل.

ليس ثمة من ضرورة في هذا السياق الأوسع، للتمييز بصفة أساسية بين الكتاب والمثقفين، لأن الطرفين يشتغلان في الحقل العام الجديد، الحقل الذي تسيطر عليه العولمة (يفترض وجودها حتى من جانب مؤيدي فتوى الخميني). لذلك، يمكن مناقشة وتحليل الدور العام للكتّاب والمثقفين معا.

ثمة طريقة أخرى في تناول الموضوع تتمثل في القول إنني سأركز على الأشياء المشتركة بين الكتّاب والمثقفين، عندما يتدخلون في الحقل العام. لا أريد أبدا التخلي عن إمكانية أن هناك منطقة ما زالت خارج ولم تمس من جانب العولمة، التي سأناقشها هنا، ولكن كما قلت لا أريد فعلا مناقشة هذا الأمر حتى النهاية، لأن اهتمامي ينصب على ما هو دور الكاتب في المنظومة القائمة في الواقع.

سأعرض نوعا ما السمات التقنية لطريقة تدخل المثقف في الوقت الحاضر. إذا أردنا إدراك السرعة التي زادت بها الاتصالات خلال العقد الماضي، يمكن مقارنة وعي جوناثان سويفت حول التدخل الفعال في أوائل القرن الثامن عشر مع وعينا في الوقت الحاضر.

من المؤكد أن سويفت كان أخطر منتج للكرّاسات في زمنه، ففي سياق حملته ضد دوق مارلبورو في عامي ١٧١٣-١٧١٤ تمكن من توزيع ١٥ ألف نسخة من كرّاس كتبه بعنوان «سلوك الحلفاء» في الشوارع خلال بضعة أيام. وقد أدى هذا العمل إلى اسقاط الدوق من عليائه، ورغم ذلك لم يغير هذا النجاح الانطباع المتشائم لدى سويفت (العائد إلى قصة حمّام ١٦٩٤) أن كتابته كانت عابرة، جيدة لوقت قصير خلال فترة توزيعها فقط.

كان في ذهنه بطبيعة الحال الصراع الدائر بين القدماء والمحدثين حيث يتمتع كتّاب مبجلون مثل هوميروس وهوراس بميزة العيش لفترة طويلة من الوقت، وحتى البقاء، أكثر من شخصيات حديثة مثل درايدن، بفضل الزمن وأصالة آرائهم. تبدو اعتبارات كهذه، في زمن الإعلام الإلكتروني، قليلة الأهمية في الغالب، لأن كل شخص يملك جهاز كومبيوتر ووسيلة اتصال جيدة بالإنترنت، يستطيع الوصول إلى عدد من الناس أكبر بما لا يقاس من الناس الذين وصلهم سويفت، ويمكنه انتظار بقاء ما كتب أطول مما يتصور الذهن.

يجب تعديل أفكارنا الخاصة في الوقت الراهن حول الأرشيفات والخطاب بصورة جذرية، فلم يعد من الممكن تعريفها كما فعل فوكو باجتهاد قبل عقدين فقط. حتى لو كتب الإنسان إلى جريدة أو مجلة، فإن فرص تكاثر النُسخ، وتوفر وقت غير محدود للتخزين يسببان الفوضى الشديدة حتى في حالة جمهور فعلي، مقابل جمهور افتراضي.

لا شك أن هذه الأشياء قلّصت السلطات التي تملكها الأنظمة لممارسة الرقابة، أو حظر كتابة تعتبر خطيرة. توجد في الوقت الحاضر فرصة لمقالة أكتبها في نيويورك لصحيفة بريطانية أن تظهر مرّة اخرى في صفحات إلكترونية مستقلة، أو عن طريق البريد الإلكتروني على شاشات الكومبيرتر في

الولايات المتحدة، واليابان، وباكستان، والشرق الأوسط، وجنوب أفريقيا، وكذلك أستراليا.

أصبحت سلطة تحكم الكاتب والناشر في ما يُعاد نشره وتوزيعه محدودة جدا. وأشعر بالدهشة دائما (ولا أدرى هل أشعر بالغبطة أم الغضب) عندما يظهر شئ كتبته أو قلته في مكان ما في النصف الثاني من الكرة الأرضية في اللحظة نفسها تقريبا. لمن يكتب الإنسان إذاً، إذا كان من الصعب تحديد الجمهور بأدنى قدر من الدقة؟

يركز معظم الناس كما اعتقد على المصدر الفعلي للمادة المنشورة أو على القرّاء المزعومين الذين نحب مخاطبتهم. إن فكرة وجود طائفة متخيلة من الناس حازت فجأة على بعد فعلي، وإن كان بعدا افتراضيا. يحاول الإنسان، بالتأكيد، كما جرّبت عندما بدأت قبل عشر سنوات الكتابة في مطبوعة عربية لجمهور من العرب، خلق، صياغة، أو الإشارة إلى جمهور بعينه. لكن الوضع الآن أكبر بكثير مما كان عليه الحال في زمن سويفت، عندما كان طبيعيا في نظره أن الشخصية التي يدعوها «رجل كنيسة إنكلترا» كانت في الواقع جمهوره الحقيقي، الصغير، والمستقر فعلا.

لهذا السبب، علينا جميعا العمل في الوقت الحاضر بوعي أننا نصل جمهورا أكبر مما كنّا نتخيل حتى قبل عشر سنوات مضت، وإن كانت فرصة الحفاظ على ذلك الجمهور بالطريقة نفسها غير مضمونة النتائج. المسألة ببساطة ليست مسألة تفاؤل الإرادة، بل هي من صميم طبيعة الكتابة هذه الأيام.

يجعل هذا الأمر من الصعب جدا على الكتّاب أن يأخذوا الافتراضات العامة بينهم وبين جمهورهم كشئ مضمون، أو أن يفترضوا أن الإشارات والتلميحات ستفهم على الفور. عندما نفكر أن الافتراضات هي الخاطئة في العادة، وأنها تلك الأفكار السائدة، فإن الجهد الكامل للمثقف يتمثل في تفكيكها، وإزاحتها، وتغييرها بصورة كاملة. ورغم ذلك، للكتابة في هذا الفضاء الموّسع الجديد نتيجة تنطوي على مجازفة غير مأمونة، وهي حض الإنسان على قول أشياء إما مبهمة بالكامل، أو شفافة تماما، وإذا كان لدى الإنسان إحساس بمهمة فكرية أو سياسية (هذا ما سأعالجه في التو) يجب أن يميل إلى الشق الثاني بطبيعة الحال.

ومع ذلك للنثر الشفاف، البسيط، والواضح تحدياته الخاصة، حيث هناك خطر دائم في الوقوع في حيادية ساذجة مضللة على غرار المعالجات الصحفية باللغة الإنكليزية، التي لا يمكن تمييزها عن لغة السي ان ان، أو جريدة «الولايات المتحدة اليوم». الورطة حقيقية، سواء في النهاية لإبعاد القرّاء (والأخطر تطفل المحررين) أو محاولة كسبهم بإسلوب كتابة يشبه طريقة تركيب العقل الذي يحاول الإنسان رفضه وتعريته.

ما ينغي تذكّره، أقول دائما لنفسي، عدم وجود لغة أخرى، إن اللغة التي استخدمها هي نفسها لغة وزارة الخارجية أو الرئيس، عندما يتكلمون عن تعلقهم بحقوق الإنسان، ويجب أن أتمكن من استخدام اللغة نفسها لإعادة الامساك بالموضوع، استعادته، وإعادة وصله بالوقائع المعقدة جدا، التي

حاول خصومي الذين يتمتعون بفائض من المزايا تبسيطها، خيانتها، أو تمييعها وتقليصها. من الضروري أن يكون واضحا عند هذا الحد بالنسبة للمثقف الذي لا يتواجد في هذا الموقع لمجرد الدفاع عن مصالح شخص آخر، أن يكون هناك خصوم يتحملون مسؤولية ما وصلته الأمور، خصوم ينخرط الإنسان في صراع مباشر معهم.

وإذا كان من الصحيح، وحتى المثبط للهمم، أن كافة المنابر الأساسية، خاضعة لسيطرة أكثر المصالح قوة، وبالتالي للخصوم الذين يقاومهم الإنسان أو يهاجمهم، فمن الصحيح، أيضا، أن طاقة فكرية متحرّكة نسبيا يمكنها الاستفادة من نوعية المنابر المتاحة للاستخدام ومضاعفة عددها.

من جهة هناك ست شركات دولية هائلة يقف على رأسها ستة رجال، تسيطر على معظم ما يتزوّد به العالم من أخبار وصور، ومن جهة أخرى يمكن العثور على مثقفين مستقلين يشكلون من ناحية فعلية مجتمعا أوليا، ينفصل عن بعضه من ناحية مادية، لكنه مرتبط بوسائل مختلفة بعدد كبير من جماعات النشطاء، التي تتجاهلها أجهزة الإعلام الرسمية، لكنها تملك تحت تصرفها أنواعا أخرى مما أسماه سويفت ماكينات الخطابة.

تأملوا المدى المدهش للفرص المتاحة بواسطة منابر المحاضرات، الكرّاسات، الإذاعة، الصحافة البديلة، المقابلات، الاجتماعات الحاشدة، منبر الكنيسة، والإنترنت، أشياء على قبيل الذكر لا الحصر.

لعلها ميزة سلبية إلى حد كبير إدراك أن الإنسان لن يدعى إلى ساعة الأخبار في PBS أو إلى البرنامج المسائي في ABC وحتى إذا تصادف وتلقى دعوة، تكون برهة هاربة عابرة. ومع ذلك، تطل مناسبات أخرى برأسها، ليس في صيغة تسجيلات صوتية سريعة، ولكن بطريقة أكثر امتدادا بالمعنى الزمني.

لهذا السبب، السرعة ذات حدين، هناك سرعة الأسلوب الشعاراتي الاختزالي، السمة الأساسية لخطاب الخبراء - دقيق، سريع، شكلاني، براغماتي المظهر - وهناك سرعة رد وصيغة يمكن للمثقفين، وللمواطنين في الواقع، استغلالها لتقديم تعبيرات أكمل وأكثر شمولية لوجهة نظر بديلة.

أشير، هنا، إلى إمكانية الاستفادة من المتاح بواسطة عدد كبير من المنابر (أو مسارح الجوّالين، تعبير آخر من سويفت) وبواسطة يقظة واستعداد إبداعي لاستغلالها من جانب المثقف (أعني منابر إما غير متوفرة للشخصيات التلفزيونية، أو تشيح بوجهها عنها، وكذلك الأمر بالنسبة للخبير والمرشح السياسي) ويمكن المبادرة بفتح نقاش أوسع.

لا يجب التقليل من شأن الطاقة التحريرية لهذا الوضع الجديد، والخطر الذي يتهدده. دعوني أقدم مثلا قويا جدا وحديثا لما أعنيه. هناك حوالي أربعة ملايين من اللاجئين الفلسطينيين مبعثرين في كل أنحاء العالم، يعيش عدد كبير منهم في مخيمات كبيرة في لبنان (حيث وقعت مجازر صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢) وسوريا والأردن وغزة والضفة الغربية.

في عام ١٩٩٩، أنشأت جريئة من اللاجئين المتعلمين والشباب تقطن في مخيم الدهيشة،

قرب بيت لحم في الضفة الغربية، مركز ابداع، الذي كانت سمته الأساسية عابرة للحدود، وقد كانت تلك طريقة ثورية لربط اللاجئين في معظم المخيمات بواسطة الكومبيوتر - لاجئون تفصل بينهم حدود جغرافية وسياسية صعبة ومستحيلة. وللمرة الأولى منذ شتات آبائهم في عام ١٩٤٨، تمكن الجيل الثاني من اللاجئين الفلسطينيين في بيروت أو عمان من الاتصال بأقرانهم داخل فلسطين.

كان ما فعله بعض المشاركين انجازا مدهشا. ذهب سكان الدهيشة لزيارة قراهم السابقة في فلسطين، ثم وصفوا المشاعر وما شاهدوه هناك لبقية اللاجئين، الذين سمعوا عن تلك الأماكن، لكنهم لم يتمكنوا من الوصول إليها. في غضون أسابيع نشأ تضامن مدهش بين الجميع، في وقت بدأت فيه مفاوضات ما يدعى بالحل النهائي، تتناول موضوع اللاجئين والعودة، الذي يشكل مع مسألة القدس، القلب الصلب لعملية السلام المعطلة.

بالنسبة لبعض اللاجئين الفلسطينيين، تحقق وجودهم وبرزت إرادتهم السياسية للمرة الأولى، مما منحهم وضعية مختلفة نوعيا عن وعية التشيؤ السلبية التي وسمت مصيرهم لمدة نصف قرن. وفي يوم ٢٦ أغسطس ٢٠٠٠، جرى تحطيم جميع أجهزة الكومبيوتر في الدهيشة في عمل من أعمال التخريب السياسي، الذي أكد للجميع أن المطلوب من اللاجئين أن يبقوا لاجئين، أي لا يُنتظر منهم إزعاج الوضع القائم، الذي فرض عليهم الصمت لفترة طويلة. ليس من الصعب وضع قائمة بالمتهمين المحتملين، ولكن من الصعب تصوّر تسمية أحد أو ملاحقة أحد. مهما يكن الأمر، شرع سكان الدهيشة على الفور في محاولة استعادة مركز إبداع، ويبدو أنهم نجحوا إلى حد ما في هذا المسعى.

إن تقديم جواب حول «لماذا» في هذه الحالة وحالات أخرى مشابهة، يفضل أفراد وجماعات الكتابة والكلام بدلا من السكوت، يعادل في الواقع تحديد ما يجابهه المثقف والكاتب في الحقل العام. ما أعنيه أن وجود أفراد أو جماعات يبحثون عن العدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية، ويفهمون أن الحرية (حسب صياغة أمارتي سن) يجب أن تشمل الحق في نطاق واسع من الخيارات الموفرة لتطورات ثقافية وسياسية وفكرية واقتصادية، ستوصل الإنسان بطبيعتها إلى رغبة في التعبير مناقضة للصمت. هذا هو التعبير الوظيفي لمهمة المثقف. لهذا السبب، يقف المثقف في موقع يُستّهل ويعمّق صياغة تلك الآمال والرغبات.

هكذا، لكل تدخل خطابي، بالطبع، مناسبة معينة، ويفترض وجود إجماع ما، نموذج، بعد إدراكي، أو نموذج تطبيقي (يمكننا الاستعانة بكل مفاهيمنا المفضلة التي تدل على المبدأ الخطابي المقبول السائد). مثلا، خلال حرب الناتو ضد صربيا، خلال الانتخابات القومية في مصر والولايات المتحدة، حول ممارسات الهجرة في هذا البلد أو ذاك، او حول علم البيئة في أفريقيا الغربية. في كل تلك الحالات، والعديد غيرها، العلامة الدامغة للحقبة التي نعيشها، أن هناك أرثذوكسية في وسائل إعلام التيار العام يصعب مجابهتها، رغم أن على المثقف افتراض وجود بدائل. لهذا السبب، سأبدا بتكرار بداهة أن يُفسر كل موقف حسب شرطه الخاص ولكن (ويمكن الجدال أن هذه قد تكون

طبيعة الوضع دائما) كل وضع ينطوي على تنافس بين منظومة قوية من المصالح من ناحية، ومصالح أقل قوة يتهددها الاحباط، والصمت، والدمج أو الاندثار من جانب الأقوياء.

ومن نافلة القول أن المسؤولية بالنسبة للمثقف الأميركي أكبر، والمداخل عديدة، والتحدي شديد الصعوبة. فالولايات المتحدة وهي القوة الكونية الوحيدة، تتدخل في كل مكان تقريبا، ومصادرها من أجل الهيمنة كبيرة جدا، وإن كانت محدودة في نهاية الأمر.

دور المثقف بالمعنى الجدلي والمختلف هو كشف وإظهار التنافس سالف الذكر، تحدي وهزيمة صمت مفروض، والسكون المطبع لقوة غير مرئية حيثما استطاع وكيفما استطاع. ثمة تعادل اجتماعي وفكري بين هذه الكتلة من المصالح الجمعية المتغطرسة والخطاب المستخدم لتبرير وحجب أو أسطرة كيفية عملها، وفي الوقت نفسه الحيلولة دون ظهور نقد لها او اعتراض عليها.

توجد في زمننا، وفي كل مكان تقريبا، عبارات من نوع «السوق الحرة»، الخصخصة، تدخل أقل للحكومة بدلا من تدخل أكثر، وعبارات أخرى مثلها، وقد أصبحت عقيدة العولمة والشموليات الزائفة. هي أعمدة الخطاب السائد، وهي مصاغة لخلق قبول وموافقة ضمنية. تخرج من هذه الرابطة تركيبات أيديولوجية من نوع «الغرب»، صراع الحضارات، والقيم التقليدية والهوية (ربما أكثر التعبيرات استعمالا في القاموس الكوني للعولمة هذه الأيام) تستخدم تلك التعبيرات ليس كما تبدو أحيانا، كمحرضات للسجال، بل على العكس من ذلك، تُستخدم لاستغلال النزعة الحربية العميقة والأصولية العاملة على اخماد واجهاض، وسحق المخالفين، كلما جابهت الشموليات الزائفة مقاومة أو محاولات للتساؤل.

يتمثل الهدف الأساس لهذا الخطاب السائد في ابتكار المنطق الذي لا يرحم لعملية الربح، والسلطة السياسية كشئ من طبائع الأمور، «هذه طبائع الأمور»، في عملية تستهدف تحويل كل محاولة عقلانية لمقاومة تلك الأفكار نوعا من الأشياء غير العملية وغير الواقعية والخيالية. .الخ. تقف خلف هذا المشهد الصاخب للسجال النشط حول الغرب والإسلام، مثلا، مختلف الأدوات المعادية للديمقراطية، والتظاهر الكاذب بالتقوى، والتهميش (نظرية الشيطان الأكبر، أو الدولة الخارجة على القانون والإرهاب) وهي تُستخدم لصرف النظر عن الحرمان الاقتصادي والاجتماعي الحاصل في الواقع. من ناحية رفسنجاني يحث البرلمان على مزيد من الأسلمة كدفاع ضد أميركا، ومن ناحية أخرى يحضر بوش وبلير وشركاهم العاجزون مواطنيهم لحرب غير معلومة ضد الإرهاب الإسلامي، والدول الخارجة على القانون، والبقية. كما يجري استنفار الواقعية والبراغماتية اللصيقة بها من سياقها الفلسفي الحقيقي في عمل بيرس، ديوي، وجيمس، وتوضع بالقوة في غرف المديرين، حيث تتخذ، كما ذكر غور فيدال، القرارات الخاصة بالحكومة والمرشحين الرئاسيين. وبقدر ما يؤمن الإنسان بالديمقراطية، إنها لحقيقة مؤسفة أن الانتخابات لا تؤدي إلى الديمقراطية أو إلى نتائج ديمقراطية بطريقة أوتوماتيكية.

يقدم المثقف ـ مقابل ديناميات الدفاع عن الهوية، التي أصبحت مرضا متوطنا في الفكر القومي بداية من أصولها في نظام التعليم وحتى التعبير عنها في الخطاب العام ـ بدلا من ذلك عرضا نزيها حول كون الهوية والتقاليد والأمة أشياء مُصاغة، غالبا على شكل ثنائيات مضادة يُعبر عنها بالضرورة كمواقف معادية للآخر.

حتى الحقل العام مصاب هذه الأيام بعدوى هذا النوع من التفكير. أكيد أن الإنسان لا يستطيع إنكار أن بعض الهويات مهددة بالهجوم والدمار، لكن أخطارا من هذا النوع ضد الهوية وتقرير المصير يمكن أن تكون، ويجري استخدامها بطريقة انتقادية ساخرة لتبرير أنواع من القمع السياسي غير المبرر. يتم ذلك القمع باسم المستضعفين، المعذبين لفترة طويلة، والمحرومين من الحقوق. هذا الاتجاه البائس، إذا قلنا كما قال اعتذاريو الحكومة دائما خلال الحرب وحالات الطوارئ القومية، أننا يجب أن نتحد، نُظهر الوحدة أمام التهديدات التي تستهدف الجماعة، وهكذا دواليك. واعتقد أن من الضرورة بمكان في ظروف صعبة كهذه، وكذلك في الغرب عموما، وفي الولايات المتحدة بشكل خاص، نبذ الوطنية والولاء كغطاء لانتهاك الحقوق المدنية والإنسانية.

أشار بيير بورديو ورفاقه بشكل مثير جدا أن الأيديولوجيا السياسية من نوع ليبرالية كلينتون ـ بلير الجديدة في التسعينات، و« المحافظة الرحيمة » لبوش في الوقت الحاضر، التي قد تبدو مختلفة، قامت في الواقع على تفكيك المحافظين للإنجازات الاجتماعية الكبرى (في الصحة والتعليم والعمل والضمان الاجتماعي) لدولة الرفاه الاجتماعي، فعلت ذلك خلال الحقبة الريغانية ـ التاتشرية، وأنشأت مجددا إشكاليا، ثورة مضادة رمزية من الجلي أنها تنطوي على نموذج التمجيد القومي الذاتي الذي ذكرته من قبل.

يقول بورديو إن أيديولوجيا من هذا النوع « محافظة لكنها تقدم نفسها كتقدمية، تسعى إلى استعادة نظام الماضي عبر بعض أكثر جوانبه بطلانا (خاصة بالنسبة للعلاقات الاقتصادية)، ولكنها تمرر انتكاسات وعودة إلى الوراء باعتبارها إصلاحات أو ثورات تتطلع نحو المستقبل مؤدية إلى عصر جديد من الحرية والوفرة (كما تتجلى في لغة ما يدعى « بالاقتصاد الجديد » والخطاب الاحتفالي بالنسبة « لشركات الشبكة » والإنترنت) ».

للتذكير بالضرر الذي ألحقته العودة إلى الوراء، نشر بورديو ورفاقه كتابا جماعيا في عام ١٩٩٣ بعنوان « بؤس العالم » (تُرجم إلى الإنكليزية عام ١٩٩٩ بعنوان : ثقل العالم : المعاناة الاجتماعية في المجتمع المعاصر) كان هدفه جذب اهتمام الساسة بالقوة إلى ما أخفاه التفاؤل المضلل للخطاب العام في المجتمع الفرنسي. يلعب هذا النوع من الكتب نوعا من الدور الفكري السلبي، الذي يستهدف، بتعبير بورديو مرّة أخرى « انتاج وإشاعة أدوات دفاع ضد سيادة الهيمنة الرمزية المعتمدة بشكل مضطرد على سلطة العلم » أو الخبرة، أو غواية الوحدة الوطنية، الكبرياء، التاريخ والتقاليد لدفع الناس بالهراوة نحو الخضوع.

من الجلي أن الهند والبرازيل تختلفان عن بريطانيا والولايات المتحدة، لكن تلك الفروقات الواضحة في الثقافات والاقتصادات يجب ألا تحجب أوجه التشابه المدهشة، التي يمكن ملاحظتها في بعض التقنيات، والتي تستهدف في الغالب الحرمان والقمع الذي يرغم الناس على المسايرة بطريقة ذليلة.

أود الإضافة، أيضا، أن الإنسان لا يحتاج دائما لتقديم نظرية معقدة ومفصلة حول العدالة كمبرر لمحاربة الظلم فكريا، إذ يوجد في الوقت الحاضر مخزون أممي عامر بالاتفاقيات والبروتوكولات والقرارات والمواثيق، ينبغي على السلطات القومية التقيد بها، إذا كانت تشعر بالميل إلى ذلك. وفي السياق نفسه، أعتقد أن من الحمق اعتناق موقف ما بعد حداثي متشدد (مثل ريتشارد روتري الذي يصارع شيئا غامضا يدعوه باحتقار « اليسار الأكاديمي ») والقول عند مواجهة التطهير العرقي، أو الإبادة الجماعية، أو أشكال أخرى من التعذيب والرقابة، والمجاعة، والجهل (أغلبها من صنع الإنسان وليست من صنع السماء) إن الحقوق الإنسانية أشياء ثقافية، وعندما تنتهك، فإنها لا تحوز في الواقع المكانة التي يضفيها عليها أصوليون أجلاف، مثلي، فهي بالنسبة لهم حقيقية مثل أي شئ آخر نواجهه.

أعتقد من الصواب القول إن الخضوع الذي تُنزع عنه الصفة السياسية، أو الذي يجري تجميله، إلى جانب مختلف أشكال النزعة الانتصارية ورهاب الأجانب في بعض الحالات، وفي حالات أخرى ظهور عدم اكتراث وهزيمة، أشياء مطلوبة من حيث المبدا منذ الستينات لتسكين ما تبقى من فضلات الرغبة في المشاركة الديمقراطية (المعروفة أيضا باسم « خطر على الاستقرار ») وما زالت موجودة.

يمكن للإنسان قراءة هذا الأمر بما يكفي من الوضوح في « أزمة الديمقراطية » المكتوب بتفويض من اللجنة الثلاثية قبل نهاية الحرب الباردة بعقد من الزمن. الذريعة المستخدمة في الكتاب المذكور أن الكثير من الديمقراطية يلحق الضرر بالقدرة على الحكم، وبالتالي تُسهّل السلبية على حكومات الأقلية من خبراء التقنية أو السياسة فرض الطاعة على الناس. لذا، إذا استمع الإنسان إلى ما لا نهاية إلى محاضرات الخبراء المعترف بهم الذين يشرحون أن الحرية التي نريدها جميعنا تتطلب الخصخصة وإعادة التنظيم، وأن النظام العالمي الجديد ليس سوى نهاية التاريخ، ينشأ ميل قليل للتعاطي مع هذا النظام بأشياء مثل المطالب الفردية والجماعية. وقد عالج تشومسكي بلا كلل هذه العقدة المثيرة للشلل على مدار سنوات عديدة.

أريد أن أطرح مثلا من تجربة شخصية في الولايات المتحدة اليوم حول مدى ضخامة التحديات التي يجابهها الفرد، وكيف يسهل على الإنسان إيجاد نفسه في حالة من عدم الفعل. إذا أصبت بمرض خطير، تجد نفسك فجأة منغمسا في عالم منتجات الأدوية الباهظة الثمن، التي ما زال اغلبها في طور التجريب، ويحتاج إلى موافقة حكومية. وحتى الأدوية غير التجريبية، وغير الجديدة بصفة خاصة (مثل المضادات الحيوية) أدوية تنقذ الحياة، ولكن يُعتقد أن سعرها الباهظ ثمن صغير ندفعه

مقابل فعاليتها .

وبقدر ما يتعمق الإنسان في هذا الأمر، بقدر ما يصطدم بمنطق الشركات، بما إن تكلفة انتاج الدواء قد تكون صغيرة (هي في العادة صغيرة جدا) فإن تكلفة البحث هائلة الحجم، ويجب تغطيتها من المبيعات . ثم يكتشف الإنسان أن معظم تكلفة البحث جاءت إلى الشركات على شكل منح حكومية، وهي جاءت بدورها من الضرائب التي يدفعها المواطنون . وعندما تتعاطى مع عدم حسن التصرف بالأموال العامة في شكل أسئلة توجهها إلى مرشح واعد وتقدمي (بل برادلي، مثلا) سرعان ما تفهم لماذا لا يطرح مرشحون كهؤلاء ذلك الموضوع .

فهم يتلقون تبرعات كبيرة في حملاتهم الانتخابية من شركات الأدوية، ومن المستبعد أن يتحدوا من يساعدونهم . لذلك، تستمر في الدفع والعيش، على فرض إذا كنت محظوظا بما فيه الكفاية ولديك بوليصة تأمين، فإن شركة التأمين ستدفع التكاليف . ثم تكتشف أن محاسبي شركة التأمين أصحاب قرار بالنسبة لمن يحصل على فحص أو دواء باهظ الثمن، ويقررون المسموح والممنوع، والمدة الزمنية والظروف، عندها فقط تدرك كيف أن إجراءات حمائية أولية من نوع لائحة حقوق المريض الحقيقية لم يُصادق عليها بعد من جانب الكونغرس، نظرا لما تتمتع به شركات التأمين من قوة ضغط .

باختصار، أجدني أردد أن محاولات بطولية (مثل محاولة فريدريك جاميسون) لفهم النظام على الصعيد النظري، أو لصياغة ما دعاه سمير أمين فك الصلات بين البدائل، تتزعزع إلى حد كبير، بفضل إهمالهم النسبي للتدخل السياسي الفعلي في أوضاع وجودية، نجد أنفسنا فيها كمواطنين - تدخل ليس بالمعنى الفردي فقط، بل كجزء هام من حركة معارضة واسعة .

من الواضح بالنسبة لنا كمثقفين، أننا جميعا نحمل فهما أو تصوّرا صالحا بهذه الدرجة أو تلك للنظام العالمي (بفضل مؤرخين للعالم ولمناطق منه مثل إيمانويل والبرستين، أنور عبد الملك، ج.م. بلاوت، جانيت أبو لغد، بيتر غران، علي مازروي، ووليام مكنيل)، ومع ذلك خلال المواجهة المباشرة معه في منطقة جغرافية أو تركيبة أو إشكالية محددة يمكن خوض الصراع وربما حتى الفوز .

ثمة عرض مثير للاعجاب لما أعنيه في مقالات بروس روبنز Feeling Global: At home in the World (١٩٩٩) وتيموثي برينان Internationalism in distress (١٩٩٧) Cosmopolitanism Now ونيل لازاروس Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World كتب يمثل وعيها الإقليمي وبنيتها المتشابكة في الواقع شهادة على حاسة المثقف النقدي (والمكافح) تجاه العالم الذي نعيشه، وهي ماخوذة كحلقة، وحتى ككنتف، من صورة أشمل، يشكلها عملهم وكذلك عمل أشخاص آخرين .

ما يقترحونه يتمثل في رسم خارطة لتجارب كان يصعب تمييزها، وربما رؤيتها قبل عقدين من الزمن، ولكن لم يعد من الممكن في أعقاب الإمبراطوريات الكلاسيكية، ونهاية الحرب الباردة، وانهيار الكتل الاشتراكية وكتلة عدم الانحياز، وظهور حوار الشمال والجنوب في زمن العولمة، نبذها

سواء في الدراسات الثقافية، أو دائرة الإنسانيات.

ذكرت بضعة أسماء ليس لمجرد الإشارة إلى أهمية إسهامهم وحسب، ولكن للقفز مباشرة نحو مناطق ملموسة تحظى بالاهتمام العام، حيث توجد إمكانية، وهنا أستشهد ببورديو للمرة الأخيرة، «للتدخل الجمعي». يواصل بورديو القول «كل عمارة الفكر النقدي تكمن في الحاجة إلى إعادة البناء بطريقة نقدية. إعادة البناء هذه لا يمكن أن تتم، كما فكّر البعض في الماضي، بواسطة مثقف فرد كبير الشأن، مفكر رفيع الشأن، حاز على كل المصادر الفكرية بمفرده، أو بواسطة ناطق مخوّل باسم جماعة أو مؤسسة، تفترض الكلام نيابة عن أشخاص بلا صوت، أو نقابة، أو حزب، وهكذا دواليك.

هنا، يلعب المثقف الجمعي [تسمية بورديو للأفراد الذين تشكل محصلة بحثهم أو مشاركتهم نوعا من المثقف الجمعي] دورا لا يمكن الاستغناء عنه، بالمساعدة على خلق الشروط الاجتماعية للإنتاج الجمعي ليوتوبيات واقعية».

يتمثل فهمي لهذا الأمر في التركيز على غياب أدنى خطة كبرى، أو مخطط، أو نظرية عظيمة لما يستطيع المثقفون عمله، وغياب أي نوع لغائية خيالية في الوقت الحاضر يمكن القول إن التاريخ يسير في اتجاهها. لذلك، يبتكر الإنسان ـ بالمعنى الحرفي لكلمة invento اللاتينية المستخدمة من جانب علماء البلاغة للتشديد على إيجاد شيء، أو إعادة تركيب شيء من تمثيلات سابقة، مقابل الاستخدام الرومانسي للإبتكار كشيء تخلقه من عدم ـ أهدافه بشكل خاطف، أي يضع فرضيات لوضع أفضل من الحقائق الاجتماعية والتاريخية المعروفة.

وهذا بدوره يمكن من الأداء الفكري على العديد من الجبهات، والأماكن، والأساليب التي تحفظ الإحساس بالمعارضة وبالمشاركة الملتزمة التي ذكرتها من قبل. من أجل ذلك، يمكن للأفلام، التصوير، وحتى الموسيقى، إلى جانب فنون الكتابة أن تكون جوانب لهذا النشاط. بعض ما نقوم به كمثقفين ليس مجرد تحديد الوضع وحسب، بل أيضا ملاحظة إمكانيات المشاركة النشطة، سواء قمنا بها بأنفسنا، أو اعترفنا بها لدى آخرين شرعوا بالعمل من قبل، أو يقومون به، عمل المثقف كحارس.

النزعة الريفية من الطراز القديم ـ أنا مختص بالأدب، حقل اختصاصي إنكلترا أوائل القرن السابع عشر ـ تنأى بنفسها، وتبدو بصراحة غير مثيرة للاهتمام ومحايدة بطريقة غير مبررة. الافتراض حتى إذا لم يكن في وسع الإنسان معرفة كل شيء، أو عمل كل شيء، يجب أن يكون في وسعنا دائما ليس ملاحظة عناصر الصراع أو التوتر أو المشكلة التي يمكن تبيينها بطريقة جدلية فقط، ولكن الإحساس أيضا أن أشخاصا آخرين لديهم القرينة نفسها ويعملون في مشروع مشترك.

وجدت مثلا موحيا ولامعا لما أعنيه في كتاب آدم فيلبس الأخير Darwiníś Worms حيث يكشف اهتمام داروين طيلة حياته بدودة الأرض الوضيعة قدرتها في التعبير عن تنوّع الطبيعة وابتكارها دون رؤية الكل سواء كان الطبيعة أو الدودة، وهكذا في بحثه عن دودة الأرض «وضع أسطورة صيانة علمانية محل أسطورة خلق».

هل توجد طريقة غير تبسيطية للتعميم بشأن مكان وشكل تلك الصراعات في الوقت الحاضر؟ سأكتفي بالكلام القليل عن ثلاثة أشياء تستدعي تدخل المثقفين والتناول الموسع من جانبهم. المهمة الأولى حماية وإحباط محاولة تغييب الماضي، ففي تسارع وتيرة التغيير، وإعادة تشكيل التقاليد، وصياغة تاريخ مبسّط ومنقح، يوجد الماضي في قلب التنافس الذي وصفه بنجامين باربر، بنوع من التسرع الشديد، كجهاد ضد عالم الماكدونالد. دور المثقف أولا طرح رواية بديلة ومنظور آخر للتاريخ بدلا من تلك التي يقدمها المحاربون باسم ذاكرة رسمية وهوية قومية، الذين يميلون للعمل بتعبيرات وحدات زائفة، واستغلال تمثيلات مشوّهة أو مشيطنة لجماعات منبوذة أو غير مرغوب فيها، والترنم بأناشيد بطولية تستهدف جرف كل ما يقف في وجهها.

منذ نيتشة على الأقل، تم النظر بطرق مختلفة إلى كتابة التاريخ، ومراكمة الذاكرة، كأحد الأعمدة الأساسية للسلطة، توجيه استراتيجيتها، والحكم على تقدمها. فلننظر، مثلا، إلى الاستغلال المروّع لمعاناة حصلت في الماضي مثل الهولوكوست، وكيف جرى توظيفها كما جاء الشرح في كتابات توم سيغيف، وبيتر نوفاك، ونورمان فنكلشتين. أو إذا بقينا في حقل العودة والتعويضات، فلننظر إلى التشويه الحاقد، والتناسي، وتغييب ذكرى تجارب تاريخية هامة، لا تملك جماعات ضغط ما يكفي من القوة لطرحها، ولذلك يحكم عليها بالإقصاء والتحجيم. هناك حاجة في الوقت الحاضر إلى تواريخ غير ثملة، رزينة، تبيّن بجلاء تعددية وتعقّد التاريخ، دون الخروج باستنتاج أنه يسير إلى الأمام بطريقة مجهولة حسب قوانين يحددها إما المقدس أو الأقوياء.

المهمة الثانية بناء حقول من التعايش بدلا من حقول للمعارك، نتيجة للعمل الفكري. ثمة دروس عظيمة يمكن الخروج بها من عملية نزع الاستعمار، وهي أن نزع الاستعمار بقدر ما كان عملا نبيلا وتحريريا، إلا أنه لم يحل في الغالب دون ظهور بدائل قومية قمعية بعد الأنظمة الكولونيالية، وأن العملية سقطت على الفور في الحرب البادرة، رغم الجهود البلاغية لحركة عدم الانحياز، وأن تلك العملية تعرضت للتحجيم والتهميش بواسطة صناعة أكاديمية صغيرة حولتها إلى سباق غامض بين خصوم ملتبسين. وقد عالجت بنيتا باري هذه المسألة بشكل بديع في ورقة ظهرت في الآونة الأخيرة.

في السجالات المختلفة حول العدالة وحقوق الإنسان، التي شعر عديد منا بالانخراط فيها، ثمة ضرورة لوجود جزء منها يشدد على الحاجة لإعادة توزيع الموارد، ويدافع عن إلتزام نظري ضد المراكمة الهائلة للسلطة والمال لأنهما يفسدان الحياة الإنسانية. لا يمكن إيجاد السلام بلا مساواة، هذه قيمة فكرية نحن في أمس الحاجة إلى إعادة تكرارها، وإظهارها، وتعزيزها.

غواية كلمة السلام نفسها أنها محاطة، وفي الواقع مشبعة، بتزلف القبول، المديح غير الإشكالي، والتأييد العاطفي. تضخم أجهزة الإعلام العالمية (كما حدث في الحرب المسموح بها في العراق وكوسوفو) هذا الأمر، تبهرجه، وتبثه بلا تساؤل إلى جمهور واسع يفهم الحرب والسلام كاستعراض

للسرور والاستهلاك الفوري.

يحتاج الأمر إلى مزيد من الجهد والشجاعة والعمل والمعرفة لتفكيك كلمات مثل «حرب» و«سلام» إلى عناصرها الأساسية، واستعادة ما وضع خارج عمليات السلام التي صاغها الأقوياء، ثم وضع الحقيقة المفقودة في قلب الأشياء، بدلا من كتابة مقالات عفا عليها الزمن من أجل «ليبراليين» على طريقة أغناتيف، تحث على مزيد من الدمار والموت ضد مدنيين بعيدين.

ربما كان المثقف نوعا من الذاكرة المضادة، بخطابها المضاد الذي لا يمكّن الضمير من غض الطرف أو النوم. إن أفضل تقويم، كما قال الدكتور جونسون، هو تخيّل الشخص الذي تكتب عنه - الشخص الذي تسقط عليه القنابل في هذه الحالة - يقرأ مقالتك في حضورك.

حتى الآن، بما أن التاريخ لا ينتهي أبدا ولا يكتمل، فإن بعض التناقضات الجدلية لا تقبل التسوية، ولا التجاوز، وغير قادرة على الانضواء في تركيب أعلى، وأكثر نبلا بلا شك. أقرب الأمثلة بالنسبة لي هو الصراع على فلسطين، الذي آمنت دائما بعدم إمكانية حله ببساطة عن طريق إعادة ترتيب تقنية وكاذبة - في نهاية المطاف - للجغرافيا بما يسمح للفلسطينين المسلوبين بحق العيش في عشرين بالمائة من أرضهم، التي ستكون مطوقة من جانب إسرائيل، ومعتمدة عليها بشكل كامل. ولن يكون من المقبول أخلاقيا، أيضا، القول إن على الإسرائيليين الخروج من كل فلسطين السابقة، التي أصبحت إسرائيل، ليعيشوا لاجئين كالفلسطينيين.

ومهما جهدت للبحث عن حل لهذه الورطة، لا أستطيع العثور على حل، فالمسألة ليست حالة سهلة لحق مقابل حق. لن أكون مصيبا أبدا إذا حرمت شعبا برمته من أرضه وتراثه، ولكن اليهود، ايضا، يشكلون ما أدعوه بجماعة المعاناة، وقد جلبوا معهم ميراث كارثة هائلة. وخلافا لزئيف شتيرنهال، لا أوافق أن غزو فلسطين كان غزوا ضروريا. الفكرة تؤذي حس الألم الفلسطيني الحقيقي، وهو مأساوي، أيضا، بطريقته الخاصة.

تتطلب التجارب المتشابكة، ولكن غير القابلة للتسوية، من المثقف شجاعة القول، هذا ما يوجد أمامنا، بالطريقة نفسها تقريبا، التي أصر عليها أدورنو في كتابته عن الموسيقى، إن الموسيقى الحديثة لن تتصالح أبدا مع المجتمع الذي أنتجها، لكن الموسيقى، ولكن في شكلها الأولى غير المتخلّق بعد، ووضمونها وشكلها المصاغ باحتراف يائس، تستطيع العمل كشاهد صامت على البربرية في كل مكان حولنا.

يقول أدورنو كل محاولة لدمج عمل موسيقي فردي في إطاره الاجتماعي زائفة. وأنهي محاضرتي بفكرة أن البيت المرحلي المؤقت للمثقف فن متطلب، مُقاوم، ومتعنت لا يستطيع الإنسان معه، للأسف، الانسحاب أو البحث عن حلول، ومع ذلك، في عالم المنفى المتقلقل هذا يستطيع الإنسان أن يدرك للمرة الأولى صعوبة ما لا يمكن إدراكه، ثم يحاول بعدها الاستمرار في المحاولة.

نيويورك ٢٠٠٠



الشيخ التقليدي والمثقف الحديث

فيصل دراج

«لستُ ضد آلهة الجمهور، بل ضد فكرة الجمهور عن الآلهة»
سقراط

في أسلوب مغلق بدايته القصاص ونهايته جهنم، لم يكن مصطفى صادق الرافعي، وهو يحاكم «في الأدب الجاهلي»، يقرأ كتاباً وينقد شخصاً محدّد الاسم واللقب، بل كان يستولد من لغة معطاة عدواً يلبّيه، وينزل به العقاب الذي يشتهي ويرغب. كان الرافعي، وكما في أزمنة لاحقة، يواجه التفكير بالتكفير، مساوياً بين التكفير والدفاع الغيور عن الدين. ما كان في المعركة، التي أشعلها كتاب، مكان، صغير أو كبير، للدين، لأنها كانت بين مَن ينصر الثبات ومَن يقول بالتطوّر، أو كانت، وبلغة طه حسين، معركة بين أنصار القديم وأنصار الجديد[1].

كانت المعركة بين مثقف جديد، يدعو إلى تفكير غير مألوف، وعارف قديم يستظهر، مطمئناً، لغة جاهزة أكثر قدماً. ولأن للقديم شرعيته الراسخة، ونسقاً متوالداً له شكل البداهة، بدا المثقف الجديد معلّقاً في الفراغ، ينتظر زمناً يأتي ولا يأتي، مقترباً من حلم أرخميدس القديم، الذي يعد بتحريك الأرض، لو عثر على نقطة ارتكاز في الفضاء.

الشيخ والمثقف : إختلاف المنطلق :

يكتب طه حسين في «الأيام» : «وكان حذاء الشيخ غليظاً كصوته جافياً كثيابه، فلم يكن يتّخذ العباءة، وإنما كان يتّخذ «الدفية»، كان حذاء الشيخ غليظاً جافياً، وكانت نعله قد مُلئت بالمسامير،

وكان ذلك أمتن للحذاء وأمنع له من البلى. ففكر في الطالب الذي كانت تصيبه مسامير هذا الحذاء في وجهه أو فيما يبدو من جسمه»[٢]. لو وضع النص كلمة الشيخ جانباً، لانتهى إلى وصف إنسان بائس، يحاصره الفقر وتستبدّ به الفاقة، ولكَشَفَ عن فقر هذا الإنسان الشامل، الذي يتّخذ من الحذاء الغليظ أداة للتربية ووسيلة مروّعة للتأديب. وهذا الفقر المادي والمعنوي الشامل، هو الذي جعل طه حسين يرى في الشيخ، الذي تتلمذ على يديه واختبر قوله، مجازاً للتأخّر الاجتماعي. لم يكتب حسين كلماته المتمردة، وكان قد رجع من فرنسا، إلاّ بعد أن التقى بمعلم مختلف، لا يرى في الحذاء وسيلة للتربية والتعليم.

يبدو كلام طه حسين، في المستوى المباشر، هجائياً، ويتجلّى، في مستوى لاحق، عطفاً على الإنسان البائس وشفقة عليه. غير أن كلمة الشيخ لا تلبث أن تردّ النص من وضع إلى آخر، ذلك أن البائس الفقير الثياب يعود من خلال رمزه الموروث، ملغياً المسامير ووجه الطالب المدمى، ومتكئاً على هالة مشرقة تستثير الإجلال. يعود الشيخ رمزاً، وقد غطّى وجهه بوجوه نسق من المشايخ قديم، تعظّمه القرية ويبجّله مَن هو خارج القرية أيضاً. وبسبب هذا النسق الذي يتناسل، مستقراً، من زمن بعيد، يبدو كلام طه حسين انتهاكاً للأعراف والتقاليد، ويبدو طه حسين معلقاً في الفراغ، لأن النسق الجديد الذي يرتكن إليه لا وجود له.

وسواء كان جديد طه حسين واضحاً أو مرتبك الوضوح، فإن إشكاله كلّه يتمثّل في الإنسان المتمرد على التقاليد البائسة، وفي بحثه الصعب والشائك عن شرعية جديدة تواجه، محاصرةً، شرعية مستقرة ومتجذّرة. يقول في الجزء الأول من «الأيام»: «وما هي إلاّ أيام حتى سئم لقب الشيخ وكره أن يدعى به، وأحسّ أن الحياة مليئة بالظلم والكذب، وأن الإنسان يظلمه حتى أبوه، وأن الأبوّة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع»[٣]. في كرهه للقب الشيخ، الذي يحاكي به شيخاً يتتلْمذ على يديه، حاكى بدوره شيخاً سلف، كان حسين يمزّق الأقنعة ويبحث عن الوجوه، فيفتّش عن وجهه عارياً بلا لقب قديم، وينقّب عن وجوه أهله بعيداً عن استبداد البداهة. وما كان هذا البحث إلاّ أثراً لوعي متقدم، يدرك الفرق بين الأزمنة، ويدرك أن تاريخ الإنسان الحقيقي يساوي جملة القيم الإنسانية الحقيقية التي يعترف بها. ولذلك استذكر حسين أكثر من مرّة، سقراط، ذلك الفيلسوف اليوناني الذي «يعلّم الناس وهو يحاورهم أن للإنسان ضميراً حرّاً ليس لأحد سلطان عليه ولا ينبغي أن يكون موضوعاً للمساومة ولا سلعة تعرض للتجارة، وأن حرية التعبير وحرية الضمير وحرية التفكير هي التي تجعل الإنسان إنساناً»[٤]. تعليمٌ قوامه الحوار وإنسان قوامه الحرية، فكرتان متلازمتان دافع عنهما المثقف المتمرد دون أن يتقدّم، لأن التاريخ المعطى بقي حيث أراد، لا حيث أرادت له الإرادة المتمردة أن يكون، إن لم يقترب من «القدم الصينية»، التي يغلّها الموروث ويمنع عنها النماء والتطوّر.

«إن استبداد الموروث أكثر ألوان الاستبداد استبداداً»، يقول مؤرّخ حصيف. ولذلك لن يفصل «القارئ»، في كتاب طه حسين، بين صورة المعلم الملتحف ببؤسه وصورة الشيخ الموروثة، التي تحذف البؤس وتستبقي الهالة الجليلة، كما لو كان البؤس في ذاته كرامة من الكرامات. إنّه استبداد الأعراف

في المجتمع الأمّي، الذي يستظهر ركوده معتقداً أنه «يقرأ» الموروث. وهو ما يجعل الوعي الراكد يطمئن إلى منطق الاختزال، حيث الشيخ هو لقب الشيخ، وحيث اللقب المهيب تجسيد لمقدس قديم. ومثلما يختزل الوعي الشيخ المشخّص إلى لقبه المجرد يعيد الشيخ، بدوره، اختزال علاقات «القراءة» والتأويل، مرتاحاً إلى شرعية البداهة وموطّداً لها في آن. يختزل الشيخ النص الموروث إلى التأويل الموافق له ويساوي، لاحقاً، بين ذاته والنص المؤوّل. ويبلغ الاختزال منتهاه، حين يساوي الجمهور، الذي لا يعرف القراءة، بين الشيخ والنص المؤوّل. والنص، والحالة هذه، هو نص الجمهور الذي لا يعرف القراءة، وهو نص الشيخ الذي يقرأ على جمهور لا يعرف القراءة أيضاً.

يستمر العرف بقوة المقدس الذي يحمله، بقدر ما يغدو العُرْف المستمر مقدساً بدوره. وما الشيخ، الذي لا يستطيع طه حسين حياله شيئاً، إلاّ أثرٌ لجدل العرف والمقدس. وهو ما يتيح للشيخ أن يكون مركزاً لذاته ومركزاً لغيره، وتجسيداً لمرتبية صارمة، حدودها السيطرة المباركة والخضوع المشتهى. تصدر هذه المرتبية، في المجتمع التقليدي، عن خضوع الجاهل العارف (من علّمني حرفاً كنت له عبداً)، وعن خضوع العادي للمقدس. وبفضل هذا الخضوع المزدوج، في اتجاه معيّن، أو السيطرة المزدوجة، في اتجاه آخر، يكون الشيخ مع البشر وفوقهم في آن، أو لا يكون معهم إلاّ ليكون فوقهم أولاً. وبداهة فإن الشيخ، الموزّع على أكثر من مكان وزمان، لا يوجد في كتاب «الأيام»، غليظاً وجافياً ولا تنقصه القداسة، إلاّ لأنّه وجد، ومنذ زمن طويل، في ذاكرة جمعية تشخصن المقدسات وتجرّد الوقائع اليومية. تقول «الأيام» على لسان الشيخ: «ومَن كان حريصاً منكم على ألاّ تبطل صلاته فليتبعني»، وتتحدّث عن آخر: «يذهب الناس في إكباره وإجلاله إلى حد يشبه التقديس»، وعن ثالث يقول: «مما أمّن الله به علي أني أستطيع أن أتكلم ساعتين فلا يفهم أحد عني شيئاً ولا أفهم أنا عن نفسي شيئاً»[٥].

يتكئ الشيخ، وقد ترمّز، على الشرعية الموروثة، التي تسوّغ أيديولوجيا الفرق، وهي تضع المريد في مكان والعارف في آخر أكثر علوّاً. نقرأ في «آداب العلماء والمتعلمين» و«جمعه مولانا القلم الحبر الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي»، عن «آداب المتعلم مع شيخه وقدوته وما يجب عليه من عظيم حرمته» ثلاثة عشر نوعاً من الوصايا، تعلم التلميذ ما يلزم من السلوك، كأن «ينقاد لشيخه في أموره، ولا يخرج عن رأيه وتدبيره. ويتحرّى رضاه فيما يعتمده. ويبالغ في حرمته ويتقرّب إلى الله بخدمته. ويعلم أنّ ذلّه لشيخه عز، وخضوعه فخر وتواضعه له رفعة.. ومهما أشار عليه شيخه بطريق في التعلم فليقلّده، وليدع رأيه، فخطأ مرشده أنفع له من صوابه في نفسه..»[٦]. في مدار الشيخ، الذي إنْ خدمه التلميذ تقرّب إلى الله، يصبح إلغاء الذات شرطاً للمعرفة، وتغدو العبودية الطوعية درباً إلى العلم السديد. وبداهة، فإن الذات الملغاة، كما العبودية المشتهاة، لا تحيل إلى المعرفة المنتظرة، بل إلى الشيخ – الرمز الذي تنبثق منه، لأنه يكون مع التلميذ ولا يكون معه، أو يكون منه وفي مقام مفارق أيضاً. كأن نقرأ: «إن نعلي الشيخ تطيران في الهواء وتضربان رأس الفاسق حتى يموت، وإن تابع الشيخ يمشي في الهواء، والشمس تسلّم عليه، وإن الشيخ وهو في المهد رضيع كان يمنع نفسه عن ثدي أمه في رمضان.. وأن أهل بغداد رأوه رأى العين

يقف على ماء دجلة والأسماك تجيء إليه فوجاً بعد فوج فتسلّم عليه وتقبّل يديه ورجليه»[٧]. تعيّن المرتبة الدينيةالشيخ، كما تابعه المطيع، مرجعاً أعلى لما عداه، بسبب قدرات تجاور الإعجاز وتتاخم المعجزات. هكذا، ينتقل إعجاز النص الديني، وهو لا يقبل بالشخصنة، إلى الشخص الذي ينطق به، ليكون الشيخ تجسيد النص، الذي هو تجسيدٌ للحقيقة. ولعل ترحيل الحقيقة من النص الديني إلى رجل الدين، وقد تساوت العلاقتان، هو ما أتاح للشيخ أن يقنع الأم المصرية بأن تفقأ عيني ولدها، كي لا يذهب إلى المدارس التي فتحها محمد علي باشا، بحجة أن المدارس تعلّم الكفر والإلحاد[٨].

ليس في نعلي الشيخ الخافقين في الهواء، ولا في أسماك دجلة المنكبّة على تقبيل قدمي الشيخ، ما له علاقة بالدين، واهية كانت أم قوية، فالعلاقة كلها مستمدة من جهل مكين، ومن مثابرة فريدة على توطيد الجهل المكين. وهو ما قاتله طه حسين قتالاً لا راحة فيه ولا مساومة، منذ أن أرهقه الشيخ البسيط بمساميره المرعبة إلى أن غدا وزيراً يساوي بين التعليم والهواء. يقول في «الأيام»: «وقد استطاع صاحبنا أن يضبط نفسه، ولكنه لم يستطع أن يختلف إلى دروس الأستاذ أكثر من ثلاثة أيام، لأنه لم يجد عنده غناء وإنما وجد عنده عناء ولم يفد منه شيئاً»، ويقول أيضاً: «كان من أول أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمور في سبيل أن يستكشف ما لا يعلم. وكان ذلك يكلّفه الكثير من الألم والعناء». استولد طه حسين، وهو يتمرد على تربية مستبدة، تربية مغايرة، وهي رغبة واقتراح واحتمال، ينقد فيها العقلُ العرْفَ، وتسبق الكرامةُ المعرفة، ويحاور فيها التلميذ الطليق معلماً أكثر طلاقة. وكان انفتاحه على المغاير والمختلف، بل المجهول، انفتاحاً على «العلم الذي لا حدّ له»، كما كان يقول، ودعوة إلى متعلّم جديد قوامه «الشجاعة في إبداء الرأي والروح النقدية»، كما كان يقول أيضاً. قرأ صاحب «الأيام»، وقد ارتكن إلى تجربة ثقافية إنسانية، الظواهر الدينية بمعايير ثقافية، تقبل بالنقد والاستقراء والاستنساخ، معارضاً رجل الدين التقليدي، الذي يرى إلى قضايا الثقافة، كما الحياة، بمعايير دينية.

يشخصن الفولكلور الديني الحقيقة الدينية، ويجرّد مشخّص الحقائق التاريخية والاجتماعية. وفي هذا الاستبدال، الذي ينصر سلطات متعددة وتنصره، تصبح المدرسة كفراً، والنقد هرطقة، والعِلم زللاً، والغرب إلحاداً، والمجتمع فئة ضالة وأخرى مؤمنة، والإيمان وطناً، والتاريخ الإسلامي وحدة متجانسة.. تختصر الوقائع المشخصة إلى وحدات ذهنية متجانسة، نصر بعضها الدين الذي نصره، وجافى بعضَها النصرُ وهو يجافي الدين. يصبح الإنسان، في هذا كله، كائناً دينياً، يحتاج الإيمان ومرجعاً يلقّنه مبادئ الإيمان. وهو أمرٌ لا يستوي دون إنسان مرجعه العقلي خارجه، ودون شيخ عصمه لقبه عن الخطأ، يرى في غياب التفكير شرطاً لحضور الإيمان. وهو ما يفصح عنه الشيخ عبد العزيز بن باز حين يقول: «الفكر والكفر واحد، بدليل أنّ حروفهما واحدة»[٩]. وعلى القياس ذاته، تصبح الحرب هي البحر، والبحر هو الربح، والربح هو الحبر، وصولاً إلى اشتقاق النسيم من السنام.. إن تنازل الإنسان عن فكره أمام فكر آخر، يعني تنازل أحد الطرفين عن حقوقه لصالح الآخر. وهذا ما لا يأتلف مع جوهر الرسالة الدينية على الإطلاق.

تعامل طه حسين وبعيداً عن مجردات الاختزال، مع وقائع مشخصة، واشتق منها حاجات عملية،

تلبي أجساد البشر وأرواحهم أيضاً. كأن يقول: «ليست حياة الأمم والأفراد عقلاً خالصاً ولا معرفة خالصة، وإنما هذه حياة الملائكة والقديسين والصديقين والذين يتأثرونهم من الفلاسفة»، أو: «فالحاجة اليومية العملية والضرورات العادية الماسة والمنافع القريبة العاجلة، هي التي دعت إلى إنشاء التعليم الحديث في مصر قبل الاحتلال»[١٠]. وعلى هذا، فإن الدكتور طه لم يرَ المثقف الحديث في مواجهة الشيخ التقليدي، بل في نقد المجتمع المغلق الذي ينتج بشراً يحتاجون إلى الشيخ وأحكامه المجردة. وبسبب نقد الانغلاق، الذي لا يكفّ عن التجدّد، يكون طه حسين عقلاً متمرداً بامتياز، قبل أن يكون مثقفاً حديثاً، أو ما يدعى بذلك.

الشيخ والمثقّف: إختلاف الموضوع:

لم تمنع مكانة فرويد المعرفية في العلوم الإجتماعية المعاصرة الشيخ محمد الغزالي عن أن يصفه بكلمة: «حمار»[١١]. لم يصدر الوصف عن «محمد الغزالي»، الذي قد يرتبك وهو يعطي حكماً نوعياً، إنما صدر عن «الشيخ محمد الغزالي»، الذي يسوّغ له لقبه الديني أن يعطي حكماً في التحليل النفسي والانتروبولوجيا الثقافية ونظرية الاحتمالات.. يعثر السلوك على تفسيره في المطابقة المجردة بين اللقب الديني والحقيقة الدينية، التي تضع الحد الفاصل بين الحق والضلال. فإذا كانت «علوم الدين» هي العلوم الأكثر رفعة وشرفاً، فإن ما خلاها من العلوم منقوص الشرَف والرفعة. وعلى صورة العلم يكون مَنْ ينتسب إليه، إذ «عالم الدين» أرفع العلماء وأعلاهم مقاماً، وإذ «العالم الآخر» عادي المرتبة ومحدود المقام. وبسبب الفرق بين مقامين لا متكافئين، يكون فرويد «حماراً» والشيخ محمد الغزالي مرجعاً في كل العلوم.

جاء في «آداب العلماء والمتعلمين»: «إذا تعددت الدروس قدم الأشرف فالأشرف، والأهم فالأهم: فيقدم تفسير القرآن، ثم الحديث، ثم أصول الدين، ثم أصول الفقه، ثم المذاهب، ثم الخلاف أو النحو أو الجدل، ويصل في درسه ما ينبغي وصله، ويقف في مواضع الوقف ومنقطع الكلام..»[١٢]. يستمد العلم مرتبته من قدمه، فإنْ ابتعد عن القديم تداعى. ينطوي العلم القديم على مرتبة مزدوجة، فهو علم لأنه علم، وهو علم يَفْضُل غيره لأنه قديم. بيد أن القديم لا يُتخذ مرجعاً شريفاً إلاّ لأنه قديم - أصل، أي قديم مقدّس، فلا أصل إن لم تكن القداسة قائمة فيه. هكذا تبدأ «آداب العلماء»، في شكلها النموذجي، بالأصل المقدس وتنتهي، لاحقاً، إلى تهميش «العلم» وتضخيم المقدس، بعد أن تساوي بين المقدّس القديم والذات العارفة.

لا مقدّس بلا أصل، ولا أصل بلا ثبات، فالأصل كامل تعريفاً، والكامل عصيٌّ على التغيّر والتبدّل. ولهذا، فإن ما قال به «مولانا القلم الحبر الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله» عن مراتب العلوم، ظل قائماً في مصر حتى بداية القرن العشرين. كتب قسطاكي الحمصي في كتابه «منهل الورّاد في علم الانتقاد»، الصادر في القاهرة عام ١٩٠٧، ما يلي: «ولهذا السبب عينه، نجد أكثر التآليف عندنا وأوسعها تآليف العلوم الدينية، ثم تأتي بعدها الصرف والنحو، لأنهما يتعلقان بعلوم الدين أيضاً،

ثم اللغة لأنها تتعلق أيضاً بالدين. . »[١٣]. يفضي مبدأ النص – الأصل، وقوامه القديم المقدّس، إلى مبدأ الواحد – المقدس، الذي يظل واحداً بسبب قدسيته، ويتقدّس لأنه مغاير لغيره وأسمى مرتبة. لا يقبل العلم – الأصل بغيره من العلوم، إلاّ بـ «فتوى» تجيزها، وهو ما حصل عند تدريس بعض العلوم الحديثة، أو إذا أُعتبرت «العلوم الطارئة» حاشية فقيرة للعلم – الأصل، كأن تبرهن الرياضيات وعلوم الفلك والفيزياء والكيمياء عن جلال النص – الأصل وعظمته. تنقسم المعارف، في منظور الواحد المكتفي بذاته، إلى مراتب، منها الشريف والنبيل، وعالي المقام ومنها ما انخفض وتدنى، وصولاً إلى الدنيء والوضيع والمنبوذ، كما حدث عند صدور «حديث عيسى من هشام» ورواية زينب، وكما حصل أيضاً عند ظهور «في الشعر الجاهلي» لطه حسين. يمكن القول، مع حذف جمل كثيرة : إن كانت أحادية المرجع في الحقل السياسي تحوّل ما خارج المرجع الأول إلى رعية، فإن أحادية المرجع في الحقل المعرفي تردّ ما عداه إلى «رعية مكتوبة»، أي إلى كتابة لا ذاتية لها، خاضعة ونافلة، إلاّ إنْ تمردت على المرجع الوحيد وسقطت عليها، لزوماً، صفات الشرك والكفر والخيانة. في «طبائع الاستبداد» لمح عبد الرحمن الكواكبي، وبشجاعة لامعة، علاقات المطابقة بين أحادية المرجع في حقلي السياسة والمعرفة، حيث كتب : «المستبدّ لا يخشى علوم اللغة، . .، وكذلك لا يخشى المستبد من العلوم الدينية، المتعلقة بالميعاد والمتخصصة بما بين الإنسان وربه. . ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة، مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصّل. . وغير ذلك من العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرّف الإنسان ما هي حقوقه. . »[١٤]. ولعلّ علوم الحياة هي العلوم الوحيدة التي كل ما مرّ بها الشيخ التقليدي، في أزمنة الاستبداد، توعّدها بجهنم.

يلغي تصوّر النص – الأصل إمكانية القراءة الفاعلة مختصراً القراءة، التي هي ليست بقراءة، إلى ثنائية التلقين والاستظهار، حيث المعلّم يلقّن الطالب نصاً جاهزاً، والطالب يستظهر، بلا انحراف، النص الذي استظهره المعلّم أمامه. وفي ثنائية التلقين والاستظهار يعيد الطالب إنتاج الشيخ الذي سبقه، مثلما سيعيد، وقد أصبح شيخاً إنتاج ذاته في شيخ لاحق. وفي هذا النسق، المصاغ من تبادلية الإنتاج المتماثلة، يصبح الثبات مقدساً، ويغدو الثابت المقدس علماً للعلوم، تحتاجه «العلوم العارضة»، ولا يحتاج إلى شيء سواه. يقول جودت سعيد، وهو عالم دين مستنير : «فأنا أريد أن أفهم فقط، غير مبالٍ ممن خرجت الكلمة ومن أطلق الفكرة، مؤمن أو ملحد، فالعقل والفكر ليس حكراً على المسلمين فقط»[١٥]. يفصل كلام سعيد بين عالم الدين، الباحث عن الحقيقة، والشيخ النمطي، الذي يرى في ذاته مرجعاً للحقيقة. وهذا الفرق بين الطرفين، جعل الشيخ ابن باز يكفّر مَن يقول بكروية الأرض، حتى وفاته عام ١٩٩٩[١٦]، معتقداً أن لا حقيقة خارج الحقيقة الوحيدة التي يؤمن بها. وإذا كان جودت سعيد، المعجب بمحمد إقبال ومالك بن نبي، وكلاهما مسلم وغيور على إسلامه، لا يتهيّب عن التماس الحقيقة خارج ديار المسلمين، فإن خصوم طه حسين، ويمتدون من زمنه إلى زمننا فسّروا انحرافه، الذي لا يقوّم، بتأثّره بالمسيحية واليهودية تارة، وبالفكر الشيوعي الملحد تارة أخرى.

يقول ماركس مستعيراً هيجل: «إننا ولدنا قابلين لأن نكون كاملين، لكننا لن نكون كاملين أبداً»[١٧]. هذه العبارة، «التي تشكل الضمانة المفهومية الوحيدة للاستمرارية الدائبة للتطور في التاريخ»، كما تكتب حنّة أرندت، لا معنى لها لدى الفكر الأحادي المغلق، الذي يحكم على الواقع وهو خارجه، ويكتفي بذاته ولا يعترف بغيره. يسمح هذا الاكتفاء المطلق بالذات للفكر المغلق، أن يرى الفكر كفراً وفي فرويد «حماراً» وفي الرواية هرطقة وفي اللغة الصحفية انحرافاً، ويتيح له أن يُخضع الوظائف الثقافية والسياسية والقانونية والأدبية للوظيفة الدينية. ولعل هذه «العمومية الإيمانية»، إن صحّ القول، هي التي تمدّ الشيخ التقليدي باختصاص مزدوج: فهو مختص بشؤون الدين، وهو مختص بـ«علوم» الضلال والحق، كما لو كان الاختصاص الأول، وهو «علم العلوم»، يعيّن الشيخ عالماً في العلوم كلها. وما الاختصاص المزدوج إلاّ سلطة أيديولوجية متعالية تُخضع الاختصاصات كلها إلى اختصاص وحيد جوهره الشيخ وأقواله. يلغي هذا التصوّر دور المؤرّخ والجغرافي والناقد الأدبي وعالم الاقتصاد، ذلك أن السلطة الأيديولوجية الدينية تتحصّن بـ«العمومية الإيمانية»، معرضة عن الدنيوي والعلوم الدنيوية. وبداهة، فإن إعادة إنتاج الثبات، المسوّغ بالمقدس، لا يستوي، وكما يظهر التاريخ، دون «العادي الإنساني»، الذي ينزع إلى الثبات، مما يحول الدين إلى أيديولوجيا دينية، أي إلى عنصر من عناصر الأيديولوجيا السلطوية.

حين يصف طه حسين أحوال المعرفة في الفكر الأحادي المغلق، يقول: «حيل بينها وبين الهواء الطليق، وحيل بينها وبين الضوء الذي يبعث القوة والحركة والحياة، وظلّت كما هي تعيد ما تبدأ وتبدأ ما تعيد. وتكرر في كل سنة ما كانت تكرّر في السنة الماضية، والأساتذة مطمئنون إلى هذا البدء والإعادة»[١٨]. يدافع هذا القول عن التعدّد والتنوّع والتغيّر وينادي، أولاً، بالحرية ويحتفي بها، من حيث هي تعبير عن الحياة، التي تخفق في الهواء والضوء والحركة والنماء. وفي هذا كلّه، يطالب السيد العميد بالانفتاح على المشخّص وعلى حاجات الإنسان العملية، بل يطالب برؤية ما هو قائم وملموس ومنتشر إلى حدود الابتذال. فاللغة العربية ليست لغة الدين فقط، كما يذهب الرافعي وهو يرجم طه حسين، بل هي أداة تواصل إنساني متعدد المستويات، ذلك أنها ظاهرة من ظواهر الاجتماع الإنساني، أسهم في تكوّنها أفراد وجماعات مختلفة، وفي أزمنة متعددة. ولعل هذا الوضع الذي يحيل إلى المقدس في لحظة ولا يحيل إليه في لحظة أخرى، هو ما يدفع حسين إلى المطالبة بدراسة اللغة في ذاتها، دون إرجاعها إلى الديني واختزالها إليه. تكون اللغة، في هذا التصوّر، ذاتاً مستقلة، يدرسها عالم له ذاتية مستقلة أيضاً، ويتعلّمها تلاميذ لا تنقصهم الذاتية. وهكذا، تنزاح اللغة من علم الدين إلى تاريخ الآداب، وينتقل الباحث من وضع «تلميذ الشيخ» إلى وضع المختص الجديد، له حق المساءلة والحوار والاختبار. «أريد أن أدرس تاريخ الآداب في حرية وشرف، كما يدرس صاحب العلم التطبيقي علم الحيوان والنبات لا أخشى في هذا الدرس أي سلطان»[١٩]، يقول طه حسين. يؤكد القول الإعتراف بالذاتية الإنسانية الطليقة شرطاً لممارسة المعرفة، ناقضاً بالذاتية المحدّدة «عمومية إيمانية»، تحوّل البشر إلى أقنعة متناظرة. ينفتح القول على الحداثة التاريخية في اتجاهات ثلاثة: البدء من الإنسان القادر على التفكير والمحاكمة، الإعتراف بتعدّد المعارف والحقول المعرفية، الدعوة إلى

الإختصاص العلمي الذي يلبّي تعددية المعرفة. وفي تعدّدية الإختصاص، يصبح رجل الدين مختصاً بين مختصين آخرين، واللغة المقدّسة لغة لا تلغي غيرها من اللغات، وطالب علوم الدين طالباً بين غيره من الطلاب، أي تنتهي المرتبية الصارمة، التي تضع مرجعاً بشرياً فوق غيره من البشر.

إذا كان الاختصاص، وقد وضع الإيمان الديني في حيّز الشعور، يعترف بتعددية المعارف ليعترف، في اللحظة ذاتها، بتعدّدية العاملين في حقول المعرفة، فإن الأزهر، في قيمته الثقافية التاريخية الكبيرة، لن يلعب دوره الذي عليه أن يلعبه، إلاّ إذا اعترف بما يقع خارجه من المراكز العلمية. فكما لا يمكن اختصار تاريخ المعارف المختلفة إلى تاريخ العلوم الدينية، فإنه لا يمكن اختصار المعاهد العلمية المتنوّعة والمستجدة إلى مركز وحيد. يقول حسين «نحن نريد أن يوفّق الأزهر إلى النهوض بمهمته الدينية الخطيرة، . . . . .، وهذه المهمة تكفيه ولعلها أن تتجاوز طاقته. فليس من حسن الرأي ولا من النصح للغة العربية وآدابها.. ولا من الإخلاص للشباب المتعلمين أن نثقل على الأزهر المثقل فنكلّفه مهمة جديدة هي تخريج المعلمين لمدارس الدول في الوقت الذي لا يستطيع أن ينهض بمهمته الأولى..»[٢٠]. في هذا الكلام ما يوحي، ظاهرياً، بصنمية الاختصاص، وهو ما لا يأتلف مع منظور طه حسين الذي يرى الظواهر في تكاملها، أي في الانتقال من الواحد إلى المتعدّد، ومن الديني المقدس إلى الإجتماعي العادي.

يشكّل الإنتقال من الواحد الساكن إلى المتعدّد المتغيّر قوام منظور طه حسين إلى الحياة والمجتمع والتاريخ. يقول في «حديث الأربعاء» : «ثم إن اختلاف المذاهب وتنوّعها في أوروبا وأمريكا ليس شيئاً جديداً، وإنما هو شيء عرفه الإنسان منذ تحضّر، ومنذ فكّر. ويسوؤنا أن نقول إنّ الإنسان قد عرف الديانات منذ تحضّر، ومنذ فكّر أيضاً، فما استطاعت الديانات أن تقضي على اختلاف المذاهب، ولا استطاع اختلاف المذاهب أن يقضي على الديانات، وإنما الإنسان إنسان، فيه الخير والشر، فيه الإيمان وفيه الإلحاد، فيه الفضيلة وفيه الرذيلة، فيه الإباحة التي لا حدّ لها، وفيه التحرّج الشديد»[٢١].

يبدو الإختلاف سرمدياً، أي محاثياً للحياة، بقدر ما يبدو إعلاناً عن الحضارة. على خلاف ذلك، يظهر التماثل، الذي يأخذ به العقل المنغلق، معادياً للحياة وانتصاراً للتخلّف. وسنة الاختلاف، الذي يسكن الإنسان الواحد والعقل الواحد، تفسّر ديمومة الدين وديمومة الخلافات الدينية والخلافات بين الأديان. وبهذا المعنى، فإنّ جدل الشك واليقين الملازم للإنسان، وهو صورة عن الاختلاف، هو ما يجعل الأديان السماوية لا تهزم الأيديولوجيات الإنسانية، وهو ما يحول بين انتصار الأيديولوجيات الأخيرة على الأديان السماوية. وعن تعددية الإنسان، فكراً وحاجات ورغبات، تصدر تعددية المعارف، التي تلبي حاجات الإنسان، المنفتح على الدنس والمطلق المتعالي في آن.

تنتهي الأسئلة السابقة إلى موضوع العلم والدين، الذي عالجه طه حسين، بوضوح لا مخادعة فيه، في كتابه : «من بعيد». وتؤكد المعالجة نقطتين : لا خصومة أبداً بين العلم والدين، ولا مصالحة أبداً بين العلم والدين. لا خصومة بينهما، لأن لكل منهما حيّزه الخاص وماهيته الخاصة، فحيّز الدين الشعور والعاطفة وماهيته الثبات والاستقرار، وحيّزُ العلم العقل وماهيته التبدّل والتطوّر. ولا مصالحة بينهما، لأن لكل منهما مواضيعه والوسائل الخاصة التي يبرهن بها عن صحة مواضيعه، فمثلما لا

يقبل العلم بأسطورة الأصول لا يرضى الدين بمبدأ «القطع المعرفي»، ذلك أن تاريخ الأديان لم يلتقِ بـ «نيوتن» ديني ولا بـ «أينشتاين» ديني أيضاً. يسمح اختلاف الحيّز والماهية بين الطرفين بتعايش مثمر بينهما، يرضي «العقل» في الإنسان ويوافق «الشعور» فيه، ويتآزران في تحقيق سعادة الإنسان. وهذه الصيغة، التي تُطمئن العاقل وتستثير غضب غيره، كانت حجة طه حسين، وهو يدفع عن نفسه تهمة الكفر بعد كتابه «في الشعر الجاهلي»، حين ميّز بين المؤمن والعالم اللذين يسكنانه دون اضطراب، إذ الأول يؤمن بـ «إسماعيل» دون مساءلة، وإذ الثاني يرى إلى «إسماعيل» بمنظور المعايير التاريخية وفرضيات علم التاريخ.

تتداعى فرضية التجاوز السعيد بين العلم والدين، لسبب صادر عن خارجهما، هو السياسة، أو تلك «الدخيلة» الآثمة، بلغة طه حسين. فكثيراً ما يشعل الساسة الخلاف بين العلم والدين، أي يختلقونه، حفاظاً على سلطات متنوعة تترجم مصالح أكثر تنوّعاً، مستغلين عواطف «السواد»، أي جهلهم، التي تخطئ فهم الدين والعلم معاً. وهذا الخلاف المختلق، وسببه السلطة – المصلحة، أو المصلحة المتسلّطة، هو ما يدفع الساسة، غالباً، إلى إنتاج وإعادة إنتاج «السواد»، أي الجماهير الغافلة، وإلى استدعاء مراجع دينية موافقة، تنقض العلم بالدين، كما لو كانت تنقض الكفر بالإيمان. أملت هذه العلاقات على طه حسين، أن يطالب بفصل الدين عن العلم، وبفصل «السواد» عن الدين والسياسة السلطوية أيضاً. غير أن السيد العميد، وهو يقترح ما اقترح، كان يدخل، دون مفاجآت، إلى منطقة معتمة، لأن الحرية الواضحة التي كان ينشدها، لا تستوي دون سياسة تحديثية واضحة بدورها، وهي سياسة مراوغة، تنعقد فجأة وتتبخّر دون ميعاد.

يفصل الإنفتاح على المشخص والمتعدّد والمتغيّر بين طه حسين والشيخ التقليدي، دون أن يفصل، لزوماً، بين الأول ورجال دين آخرين. يكمن السبب في سلطوية الشيخ التقليدي وفي السلطات السياسية التي ترى في الشيخ سلطة لها. يقول الشيخ محمد حسن الأمين: «أتقول لي أن الكواكبي مثقف تراثي والكواكبي فقيه ومشتغل على مجال الفقه، لكن لو لم يدخل العصر ويلمّ إلماماً عميقاً في تطوّر البنية السياسية في عصره، هل كان يمكن أن يكتب مؤلفه الشهير «طبائع الاستبداد»، وبالتالي أن يكشف بنية الاستبداد الموجودة في الإجتماع الإسلامي..»[٢٢]. ليس بين هذا القول وأقوال طه حسين جفوة كبيرة، فالبدء المشترك بينهما ارتقاء الإنسان والالتزام بكرامته.

الشيخ والمثقف: إختلاف المرجع الإجتماعي:

يطالب طه حسين، وهو ينقد «سياسة السواد»، بفصل الدين عن العلم والدين عن عبث السياسة. ومع أن صاحب «الأيام» رأى في أوروبا مثالاً يحتذى، فإن منظوره الفاصل بين العلم والدين اتكأ، في المستوى العميق، على الإستقلال الذاتي للظواهر الإجتماعية، أي على مبدأ الفردية الطليقة. وقاده هذا المبدأ لزوماً، إلى الفصل بين الدين والدولة وبين العلاقات الإجتماعية والمعتقدات الدينية. والواضح في هذا التصور، حاكى النموذج الأوروبي أو اعتصم بمبدأ الحرية، هو الفصل بين السلطات، على

مستوى الدولة، والفصل بين العلاقات الإجتماعية والإنتماء المذهبي، على مستوى المجتمع. فالفصل بين السلطات، على المستوى الأول، يتيح للدولة أن تأخذ بسياسات علمية وتربوية وثقافية طليقة، دون أن تخشى الأزهر، الذي شكّل دولة داخل الدولة، كما يلمح طه حسين في أكثر من مكان. والفصل، على المستوى الثاني، شرط للحداثة الإجتماعية، التي تقبل بالأحزاب السياسية والهيئات الإجتماعية والمراكز العلمية، دون تحرّج أو إعاقة.

يقبل الموقف الأيديولوجي الجاهز باختصار طه حسين إلى داعية للتبعية الثقافية والسياسية. ومع أن حسين لا يُبَرّأ من انبهار بالغرب، فإنّ في تجربته الذاتية والعقلية ما يؤكّده عدواً حاسماً لاستبداد المرتبة، وخصماً شديداً لما ينتقص من مبدأ المساواة أو يعبث به. فبقدر ما بهره معلم فرنسي لا يُقدّس ولا يقبل بالتقديس، راقه مجتمع فرنسي يتقاسم الناس فيه الحقوق والواجبات دون فروق. لكان السيد العميد وصل، فكرياً، إلى ما وصل إليه، وهو يقارن بين مجتمع حديث، هو المجتمع الفرنسي، وآخر تقليدي، هو المجتمع المصري، سيّان في ذلك إن قرأ ديكارت أو لم يعرف من صفحاته شيئاً. نقرأ في كتاب طارق البشري : «المسلمون والأقباط» عن قوانين تفرض : «حرمان القبط من وظائف المعلمين في المدارس «لتكون» وظائف تدريس اللغة العربية وقفاً على المسلمين، رغم أنه لا ارتباط بين الدين واللغة»[٢٣]. لا يتوافق هذا القانون مع منظور طه حسين عن اللغة المقدسة والمبتذلة في آن، أي المقدسة في علاقتها بالقرآن الكريم، لأنها مرآة لعبقريته وأداة لفهمه، والمبتذلة في علاقتها بذاتها، كما لو كان الإعتراف بخضوع اللغة لمقدس خارجها شرطاً مسبقاً للإعتراف بها. يساوي وضع «القبطي»، وقد أُرجع إلى إنتمائه الديني، وضع اللغة في التصوّر الديني، ذلك أنّه موجود في صفته الدينية وغير موجود خارج هذه الصفة، التي تلغيه كإنسان وتحتفظ به كإشارة سلبية. أراد طه حسين أن يرى البشر في وجود لا يختزل إلى إشارات دينية مختلفة، تستولد، لزوماً، المراتب البشرية المختلفة.

يصل حسين إلى العلمانية معتمداً ما يقول بمساواة البشر. فمثلما أن للغة وجوداً فردياً، لا يحتاج المقدس ولا يخضع له، فإن للإنسان، مهما كانت عقيدته، وجوداً نظيراً، الأمر الذي يجعل من تعليم اللغة العربية شأناً إجتماعياً لا أكثر. يعرّف بيرجر العلمانية قائلاً : «هي العملية التي تمت بها إزاحة قطاعات من المجتمع والثقافة من تحت السيادة العائلة للمؤسسات الدينية والرمزية. بالنسبة للمسيحية : إنها نزع التأثير والتحكم الكنسي عن مناطق كانت تحت هيمنتها، كفصل الدولة عن الكنيسة، ونزع ملكية الأراضي، وفصل التعليم عن السلطة الدينية»[٢٤]. يذهب طه حسين في هذا الاتجاه ولا يذهب إليه في آن، ذلك أنه يقصده بطريقته الخاصة. فهو يطالب بفصل الدين عن الدولة والتعليم عن السلطة الدينية ويعترف، في اللحظة ذاتها، أن الإسلام لا أكليروس فيه، وأن الحضارة الإسلامية معطى ثقافي ثمين. إضافة إلى ذلك، فإن علمانيّته لا تشتق من صعود العلم ومعطيات المجتمع الصناعي، وهو حال العلمانية في شكلها الأوروبي، بل من ضرورة الحرية والتقدم، التي يحتاجها مجتمع راقد وراكد ومفوّت، ليكون قادراً على مواجهة التقدم الأوروبي. ولعل هذا الفرق بين العلمانيتين هو الذي أملى على طه حسين، وقد وضع الدين في حيّز الشعور، أن يتأمل الإسلام وأن يدافع عنه في «الوعد الحق» و«مرآة الإسلام»، و«على هامش السيرة».

نقض طه حسين «العمومية الإيمانية»، مدافعاً عن تعددية العلوم. ولم يكن الأمر مختلفاً، وهو ينقض «العمومية الإسلامية» وهي عمومية أيديولوجية غائمة، ملتزماً بوعي تاريخي حديث، يتعامل مع مفاهيم الإنسان والمواطن والمجتمع والوطن. فالوعي الديني في تبسيط بريء، أو خالٍ من البراءة، يذهب إلى تعابير الأرض والديار والجماعة، التي يحوّلها نعت «الإسلامي» إلى ماهيات مجردة، لتصبح «الأرض الإسلامية» و«الديار الإسلامية» و«الجماعة الإسلامية» أيضاً.

وبداهة، فإن إضافة المقدس إلى الجغرافي، ينصر الأول منهما ويحوّل الدنيوي إلى وجود محتمل. وعن هذا الفرق يصدر قول مألوف : «مَن قال وطني قال ديني»، ويأتي التعريف الديني للوطن، فيكون : «الدار التي تسيطر عليها عقيدة المؤمن وتحكم فيها شريعة الله وحدها»[٢٥]. يشتق التعريف الوطن من الإيمان، في علاقة يكون فيها الثاني مسيطراً على الأول، ليتم الإعتراف بالوطن إن كان مؤمناً، وينزع الإعتراف عنه إن جانب الإيمان. بهذا المعنى، فإن الوطن دون إيمان يليق به مجرد أرض لا يليق بالمؤمن أن يدافع عنها. ينتهي التحديد الحقوقي والسياسي والجغرافي للوطن، وهو تحديد حديث، وينزلق إلى «عمومية دينية» مرجعها جماعة تصرّف أحوال الدين والوطن. وهذا ما سمح للشيخ الشعراوي أن يصلي ركعتين، حين هزم «الله» جمال عبد الناصر في حرب حزيران ١٩٦٧، ذلك أن الهزيمة لم تصب «الوطن»، إنما أصابت «غير المؤمنين»، الذين لم يروا في الوطن الأصيل امتداداً للإيمان الأصيل. وعلى هذا، فإن الوطن هو الجماعة المؤمنة التي تجسّد الإيمان الديني، يرتحل بارتحالها ويستقر إن آثرت الإستقرار.

على الرغم من جمالية الإيمان، بريئاً كان أم تنقصه البراءة، فإن الإيمان يطرح قضية «الأقليّة الأخرى» بلغة قليلة الوضوح، أو قضية «أهل الذمة» بلغة لا تزيد وضوحاً، أي يطرح مسألة «المجتمع الديمقراطي». فإذا كان المجتمع الديمقراطي، تعريفاً، هو الذي لا أقلية فيه، اعتماداً على المواطنة وتساوي الحقوق والواجبات، فإن مجتمعاً يعيّن «الأكثرية» و«الأقلية»، اعتماداً على الفروق الدينية، مجتمع لا ديمقراطية فيه لسببين : فهو يقصي المعيار المدني بالمعيار الديني، وهو يقصي المعيار الديني بمعيار ديني آخر متفوق عليه، مما ينقل مبدأ المرتبية من حقل المعارف إلى حقل الأديان السماوية. يقول د. عبد الهادي عبد الرحمن في كتابه «عرش المقدس» : «إن مفهوم «أهل الذمة» في عرف المقاومة الإسلامية، يؤكد ثقتها في احتكار تصوير الحقيقة. إنه ظن أو وهم باستبعاد تصوّر الآخرين للحقيقة. وهو وهم لأن الخلاف الحقيقي للتصور غير موجود. بل إن الرعب الذي أصاب «أهل الذمة» من إمكانية نجاح هذه المقاومة سياسياً، جعلها أكثر محافظة، بل وربما أكثر من تلك المقاومة نفسها»[٢٦]. يحيل تعبير «أكثر محافظة» إلى كلمة أخرى أشد سلباً هي : «الطائفة»، التي لا يستوي وجودها إلاّ بوجود «طائفة» أخرى، مغايرة لها ماهية وحقيقة، مما يعيّن «الحرب الطائفية»، مضمرة أو صريحة، جسراً وحيداً يصل بين طائفتين.

تستولد «العمومية الإيمانية»، على مستوى المعارف، الشرك والإيمان، وتستولد «العمومية الدينية»، على المستوى الإجتماعي، الإخلاص والمروق، والأمر كلّه في أيديولوجيا تلغي التاريخ، ذاهبة من حاضر لا تتملّكه إلى ماضٍ لا تملكه أيضاً، أعاد العقل الإيماني صياغته متجانساً، ومنتصراً في تجانسه.

يقول مرسيا إلياد : «والأسطورة الكوسموغونية، بما هي النموذج المثالي لكل «خلق»، قادرة على إعانة المريض أن يبدأ حياته من جديد. إذ بفضل العودة إلى الأصل، يؤمل أن يولد ولادة جديدة..»[٢٧]. والمريض هو «المجتمع الإسلامي» في احتضاره العجيب، الذي تطرد فيه الحياة الموت بقدر ما يطرد الموت الحياة، و«النموذج المثالي» هو «العهد الإسلامي» الأول، الذي يزيد ماضيه جمالاً كلما زاد الحاضر الإسلامي بؤساً. وعن هذا «النموذج المثالي»، الذي لا يبتعد كثيراً عن تصورات فيورباخ عن وعي الإنسان المخذول، كتب طه حسين في «حديث الأربعاء» : «إن ... الأمم إذا اضطرتها صروف الحياة إلى أن تنزل عن مجدها، وتنحط عن مكانتها العالية فتخضع لخطوب الدهر حيناً، وتنام عن العزة والسلطان. ثم استفاقت من هذا النوم، ....، فأول شعور تجده في نفسها إنما هو الشعور بهذا المجد القديم، والحاجة إلى إجلال أصحابه وإكبارهم واتخاذهم مثلاً عليا»[٢٨]. ما نسي طه حسين أن يقوله هو : إن الإمعان في الإكبار والمبالغة في الإجلال والغلو في التعظيم يردّ الأمم المحبطة إلى نومها العميق، ويعيدها إلى سُبات ثقيل لا يقظة منه.

رداً على العزوف الشديد عن الحاضر والشغف الكبير بالماضي طالب طه حسين، وبإصرار شديد، بالإنغماس في الأزمنة الحديثة، والقبول بما تقبله شعوبها، والإقبال على ما تقبل عليه بشغف كبير، كما لو كان يعبّر عن السياق التاريخي الذي صاغ فيه خطابه، قبل أن يعبّر عن علاقته الذاتية بهذا السياق. وكان في قوله، الذي آمن به ومكّنه السياق، واضحاً ونزيهاً، يبدأ بالفرد وينتهي إلى المواطن، وينطلق من الفرد – المواطن ليصل إلى الدولة الديمقراطية. وإذا كانت الأيديولوجيات القومية والماركسية، قد همست بشيء قريب من العلمانية، يقوّضه استبداد يرى في الديمقراطية شأناً برجوازياً، فإن هذا الليبرالي المتسق، أقام الديمقراطية داخل العلمانية وأقام السياسة المجتمعية داخل العلاقتين معاً. وكان عليه، بالضرورة، أن يبني الوطن على حقوق المواطنة، وأن يبني المواطنة، على فرد له حق الرفض والقبول. وهذا الطموح، الذي ظل طموحاً، دفعه إلى الحديث عن الثورة الإجتماعية : «ثورة تقتلع طبائع الإستبداد من حياتنا ومن فكرنا. ولن تتحقق هذه الثورة إلاّ إذا شاعت ثقافة الحرية ثم تمكنت من النفوس بحيث يتكوّن على أرضنا : الإنسان – الفرد – الحر..»[٢٩]. جاء هذا الكلام في كتاب «مستقبل الثقافة في مصر»، الذي صدر في الشهر الأخير من عام ١٩٣٨، حين كانت كلمة الإستبداد، لدى الأيديولوجيات الصاعدة، لا تعني شيئاً كثيراً.

الشيخ والمثقف : إختلاف النسق :

في تحقيق أجرته صحيفة السفير اللبنانية، قبل سنوات قليلة، عن طه حسين وما تبقى منه، أجاب أحد طلاّب الجامعة، واعتبر متقدّماً على غيره، بالعبارة التالية : «أليس هو ذلك الأعمى؟». لم يترسّب في ذاكرة الجامعي، أم لم يمرّ عليها، إلاّ رذاذ مريض من الإحتمال، يختصر المفكّر المصري إلى عاهة، تعبّر عن النقص وتستجلب الشفقة. ربما تكون العاهة، كما الشفقة التي تستجرّها، مرآة سياق ثقافي عربي فقد الذاكرة، والتعبير الأدق عن مآل مثقف عربي فريد في زمن مقوّض. ولذلك

دُفن طه حسين وبصيرته الواسعة، وترسبت عاهته في «ذاكرة جامعية» خذلت دلالة «الجامعة»، وخذلتها الجامعة الرسمية منذ زمن طويل.

ليس في اختصار طه حسين إلى عاهة تستثير الرثاء ما يبعث على الدهشة، بعد هزيمته، وهو التنويري المقاتل، مرتين متفاوتتين: المرة الأولى حين همّشه النظام الناصري، وفقاً لسياسة ثقافية قوامها المفارقة، تنصر الثقافة وتهزم المثقفين، وتنصر حرية التعليم وتعتقل العقول المفكرة. كما لو كانت الثورة، وقانونها الاختزال والمرتبية الصارمة، بديلاً عن الثقافة والمثقفين و«التلميذ المكبّل»، الذي تقوده إلى الحرية. والمرة الثانية حين هُزم النظام الناصري في حرب حزيران، وهُزم معه المشروع التحرري العربي هزيمة مفتوحة. هزم التنوير السلطوي طه حسين، وألحقت به هزيمة «السلطة المستنيرة» هزيمة ثانية، ذلك أن السلطة، التي هزمته مرتين، رفضت منهجه واحتفظت بطموحاته الواسعة.

مثّل حسين، الذي رفع النقد الإجتماعي إلى المقام الأكثر وضوحاً واتساقاً، المثقف العربي الحديث الذي ولد، متعثراً، في منتصف القرن التاسع عشر. وبسبب الولادة المتعثرة، لن يتكئ حسين، وفي مجتمع مستعمر تسوده الأميّة، على طبقة أو طبقات أو فئات إجتماعية فاعلة، بل على الرهان والإرادة ونسق قلق من المثقفين، يتعرّف بخطابه المستنير ولا يتعرّف، إلاّ صدفة، بجمهور ينتظر الرسالة المستنيرة. ولذلك التقى حسين وعلى المستوى الفكري، بالكواكبي، الذي كتب عن الاستبداد وقتله الاستبداد، وبالشيخ محمد عبده، الذي بكى موته أصحاب الطرابيش لا أصحاب العمائم، وبالطهطاوي، الذي قرأ وكتب تحت أنظار السلطة المُجْهِدَة.

ذهب المثقف إلى مصيره، أي إلى هزيمته، لأن وجوده، وهو مقولة حديثة، يستدعي جملة من المقولات الحديثة، تنطوي على الشعب والطبقات الإجتماعية والمجتمع المدني والجامعات والصحف والأحزاب السياسية.. وهذه المقولات الحداثية الغائبة، أو شبه الغائبة كانت، ولا تزال، ترحب بـ «كاتب السلطان»، وهو إرث عثماني، وهو ذاكرة السلطة المستبدة ومحاميها معاً. ولهذا كان على طه حسين، مثل المثقف التنويري الذي سبقه والذي تلاه، أن يلتحف بمأساة مزودجة، مأساة أولى آتية من منظور المثقف الذي ينقض البنية الإجتماعية مقترحاً مجتمعاً جديداً، لا يوافق السلطة ولا يرحب به الخاضعون كثيراً، على خلاف «الشيخ المصلح»، الذي يطالب بإصلاح الأفراد والأرواح ولا يمس البنية الإجتماعية أبداً. وتأتي المأساة الثانية عن مكر التاريخ، الذي استولد، ولأسباب متعددة، مثقفاً عربياً، ولم يستولد معه، أو له، طبقات إجتماعية تحتاج الثورة أو تحلم بها. ولذلك بدا المثقف عارياً، أو شبه عارٍ، معلّقاً في الفراغ، ينوس بين جمالية المتمرد ويوتوبيا النقد الإجتماعي الشامل(٣٠).

كيف يمكن للعارف أن لا يتحدث بشكل مختلف وأن تكون له صورة مختلفة؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه الشيخ التقليدي في ثباته واستمراريته. فهذا الشيخ لا يخسر من صورته شيئاً وهو يستأنف قولاً لا جديد فيه ولا مغايرة، إن لم تُخْدش صورته إذا مزج قوله القديم بنثار جديد أو شبه جديد. لا يقوم السر في الشيخ بل في صورته، وقد رُمّزت، الممتدة من اللقب والطقوس الإجتماعية إلى اللغة والهالة والتقديس، كما لو كان في الشيخ سر، وكان الشيخ – السر قادراً على ترويض الأسرار. يعيّن الفضاء المستسرّ شكل الشيخ الخارجي مضموناً لقوله المضمر والصريح، لأن جمهور

الشيخ ينصت إلى صورة الشيخ في ذاكرته الجمعية، قبل أن ينصت إلى أي شيء آخر. ينمسح الفرق بين المظهر الخارجي والقول الأيديولوجي، وقد تقدّسا، بقدر ما يلتغي الفرق بين الشكل اللغوي ومضمون الخطاب الأيديولوجي. يصبح الشكل اللغوي، وهو يستأنف لغة – أصلاً مضموناً للخطاب وبرهاناً عن صحته، إذ المستمع يكتفي بالشعور والعاطفة ولا يحتاج العقل والسمع، أو ما هو قريب منهما. ولأن تاريخ النص الأدبي يتحدّد بقراءاته، كما يقال في الأدب، فإن حياة الشيخ المتجدّدة تقوم في مَن يحتاج إليه. يتداعى السر، الذي ليس سراً، ويستدعي بنية ثقافية قبل – رأسمالية، تعيد إنتاج الشيخ وجمهوره وهي تعيد إنتاج وعي مأخوذ بالمطلقات، لا يأتلف مع النسبي والجزئي والمتعدد، ولا مع مثقف يوزّع العلم والدين على حلقتين مختلفتين. لذا، فإن عبد الهادي عبد الرحمن لم يجانب الصواب حين كتب: «إن حركة التاريخ الثقافي في مسألة العلمانية يكون للبنية الإجتماعية والتاريخية الحيّة فيها الدور الحاسم»[٣١].

يكتب طارق البشري: «درج نظام تعيين الصيارفة على العادات القديمة، أن يتخصص لهذه المهنة من يتتلمذون على الصيارفة القدامى أعواماً، يساعدونهم في أعمالهم ويتعرّفون بالمموّلين وطرائق التحصيل، وغير ذلك مما يناط بالصراف من شؤون، وعادة ما يكون هؤلاء التلاميذ من أبناء الصيارفة أو ذوي قرابتهم»[٣٢]. يظهر الصيرفي في النسق المهني المتوارث، فرداً مختصاً منحدراً من عائلة أخذ عنها الاختصاص، بقدر ما يظهر الاختصاص، وبسبب تقادم العهد، جوهراً للعائلة وجزءاً ثابتاً من طبيعتها. يلتقي الشيخ مع الصيرفي ويختلف عنه في آن: يلتقي معه في النسق القائم على الثابت والاحتكار، ويختلف معه في قوة النسق ودلالته. يفيض النسق الديني على الأفراد والعائلات وعلاقات القرابة، مستنداً إلى قوة الترميز، التي تحتاج الأفراد ولا تحتاجهم على الإطلاق. وما قوة الرمز إلاّ ذلك الموقع الغريب، الذي يعطي فيه الشيخ للقضايا الأكثر تعقيداً واستحالة الحلول الأكثر بساطة وسذاجة، دون أن يماريه أحد.

تطرح البنية الإجتماعية التاريخية التي تنصر مثقفاً، في شروط محدّدة، وتنصر نقيضه، في شروط مغايرة، سؤال الجامع والجامعة، من حيث هما موضوعان وإشارتان، يحيلان على الفرق بين الدين والعلم، في زمن، وعلى تديين العلم، أي إلغائه، في زمن آخر. يقول الشيخ الشعراوي: «فمهمتنا كمصر الوطن وبيت الأزهر أن نسعى ونلح ونجاهد في أن نطبق الإسلام، ونحقق الإسلام كعلم. وبذلك نجعل عمل اليوم علماً ونجعل زمن الغد كشفاً لكنوز القرآن»[٣٣]. يصبح الإسلام علماً والعلم إسلاماً، وذلك في عمومية أيديولوجية تلغي الطرفين معاً، وتستبقي الشيخ وحده، الذي لم تمنعه كنوز القرآن، عن أن يكون مستشاراً دينياً لأطراف نهبت الشر باسم «البركة». يمكن القول هنا: لو كان الإسلام علماً لانطفأ منذ زمن بعيد، لأن العلم متغيِّر ومتبدل وجزئي، وهو يغاير جوهر الدين، والعلم يقدم برهانه على الأرض، بينما يقدم الدين برهانه الأخير في ديار الآخرة. مهما تكن حدود القول، فإن الواضح فيه إلغاء العلم والجامعة، لأن الإعتراف باستقلالهما شرط لوجودهما.

حين يكتب محمد عبد الله عنان عن «تاريخ الجامع الأزهر» يقول: «فيه تقام صلاة الجامعة الرسمية التي يؤمها الأمير أيام الجمع والأعياد. وتتلى من منبره المراسيم والأوامر والأحكام وتعقد فيه

مجالس القضاء»[٣٤]. إن هذه الوظائف المتعددة، وباستثناء الوظيفة الدينية والرمزية، قد رُحِّلت، وبسبب تغير الأزمنة، إلى أجهزة جديدة مستقلة عن الجامع. أوجدت الأزمنة الحديثة المدرسة، وهي تختلف عن كتاتيب المساجد، ولاحقاً، الجامعة، وهي تختلف عن الجامع وظيفة ومنهجاً وتعليماً. وهذا ما دفع محمد علي باشا، كما الخديوي إسماعيل بعده، إلى إنشاء المدارس وتكوين «ديوان المدارس»، وإحداث مدارس للطب والموسيقا والصيدلة والزراعة وصولاً إلى المدرسة الحربية.. غير أن الخروج من كتاتيب المساجد، التي كانت تفسد العقول وتلقى الرعاية من الاحتلال البريطاني بلغة أنور عبد الملك، كما الإنتقال من أحادية التعليم الديني إلى تعددية العلوم الحديثة، اصطدم بالنسق الأيديولوجي المساوي بين الثابت والمقدس، أي بـ«عداء الفلاحين والأوساط الدينية الأزهرية»[٣٥]. وما اختلف الأمر حين ظهرت الجامعة، في بدايات هذا القرن.

لم يكن غريباً، في حقل أيديولوجي تخومه احتكار الحقيقة، أن يحتفي طه حسين بالمدرسة احتفاءً كبيراً، وأن يكون مغتبطاً «أن يعلم فيها الأدب على ألاّ ينتظر على ذلك أجراً. فالمدرسة عمل وطني لا أجر عليه لمن يشارك فيه»، خاصة أن التعليم في المدرسة خروج «من بيئته تلك المغلقة إلى الحياة العامة»، كما كان يقول. وواقع الأمر أن السيد العميد، الذي أمضى حياته يساجل المؤسسة الأزهرية بشكل صريح ومضمر معاً، رأى في المدرسة والجامعة إعلاناً عن الحياة الحديثة، و«أميراً حديثاً» يبني دولة حديثة بديلاً عن مملكة قديمة. فهاتان المؤسستان تعبير عن: العمل الوطني، الحياة العامة، الانفتاح على الأزمنة الحديثة، الهواء الطلق والعلم الطليق، العلم بالحياة وإيقاظ الشعور وتحقيق الفهم، وخلق بداية صحيحة للمجتمع المدني.

في مقالته «الروح الجامعي»، يصف حسين الفرق بين المؤسسة الجامعية والمؤسسة الأزهرية، فيقول: «فليس من شك عندي في أن المعلمين والمتعلمين من أهل الأزهر الشريف، منذ العصور البعيدة، قد اتخذوا لأنفسهم عادات وسنناً شملتهم جميعاً. ورأوا على مضي الزمان واختلاف الظروف أن الخضوع لها والرعاية لحرماتها، أصل من أصول الأدب الأزهري الذي لا تليق المخالفة عنه أو الخروج عليه». فإن وصل إلى الجامعة قال: «الروح الجامعي شيء مختلف أشد الاختلاف، متباين أشد التباين، يختلف باختلاف الظروف والبيئات، ويختلف باختلاف الطبائع والأمزجة التي تنشأ فيها الجامعات، لكن هذا الاختلاف لا يمنع ممثلي الجامعات المختلفة من أن يفهم بعضهم بعضاً..»[٣٦]. تتجلى الجامعة في صفات التباين والاختلاف والحوار، قبل أن تتجلى في علاقات شكلانية، تلغي الجامعة وهي تنتسب إليها، وتجعل من الجامعة جامعاً جديداً.

تتعيّن الجامعة في علاقات حداثية، تشمل المنهج والمعلم والتلميذ والحياة العامة.. فلا جامعة في شرط يقبل بالفردية والحوار الطليق، يربط بين المعرفة وأسئلة الحياة اليومية، ويوحّد بين النظري والتطبيقي، ويرى العلم قوة منتجة وطنية. وغياب هذا الشرط يغيّب دلالة الجامعة ويستبقي شكلها، مستأنفاً سنن ومناهج الكتاتيب القديمة. والاستئناف سهل وميسور، حين يتساوى النسق المشيخي، وقد سيطر اجتماعياً، بالمقدس الموروث. لذلك يذهب «الصيرفي» إلى أحواله بعد انتشار «الحاسوب» والآلات الحاسبة، ويبقى الشيخ مع «فتوى»

متجدّدة، تجيز استعمال الحاسوب أو ترى فيه ضلالاً، وتجيز « المقررات الجامعية »، أو ترى فيها بدعة لا تجوز.

من المثقف إلى المثقف الديني :

لا يتعرّف الشيخ التقليدي بقول الديني بل بمضمون السلطة فيه. وقوام المضمون سلطة تقليدية تقدس الثبات. يفصل الموقف من السلطة بين الشيخ والمثقف الديني الذي، وهو ينفتح على قضايا المجتمع والحياة، ينقد السلطة ويطالب بمجتمع أكثر عدلاً. وبقدر ما ينتهي قول الشيخ التقليدي إلى أيديولوجيات سلطوية، يتحوّل قول المثقف الديني إلى أيديولوجيا أخرى بين الأيديولوجيات الإجتماعية. يؤول « القول الديني »، في الحالين، إلى تجلّ بشري، يمتزج بالتاريخ ولا يستطيع الهروب منه.

ومع أن المصلح الديني موجود في الأزمنة جميعاً، فقد عرف عصر النهضة العربي، أو ما يدعى بذلك، ظاهرة المثقف الديني الذي، وهو يتأمل مجتمعاً مقوّضاً، يطالب بإصلاح السياسة والمجتمع وقراءة الدين في آن. تردّ هذه الظاهرة، وهي حديثة ودعوة إلى الحداثة، إلى الغزو الإستعماري الأوروبي المدجّج بالأسلحة وبالمعارف، وإلى « رجل دين » مختلف في مجتمع لم يعرف الجامعة. أملت المقارنة المسؤولة، بين زمن أوروبي منتصر وآخر مغاير له ومهزوم، على رجل الدين أن يقرأ أسباب الهزيمة في « السلطة السياسية الإسلامية »، بعيداً عن خطاب متناتج، يلعن الغرب ويمجّد التاريخ الإسلامي البعيد.
ويعطي عبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩ – ١٩٠٢) صورة عن المثقف الديني، الذي يعاين أحوال المسلمين المشخصة، ولا يكتفي بدفاع بلاغي عن إسلام مجرد. والبدء من المشخّص، قاد الشيخ الذي مات مسموماً، إلى الوقوف الطويل أمام السلطة السياسية، وإلى اكتساب معارف غير تقليدية، مدركاً أن المعارف التقليدية لا تفسّر استبداداً تقليدياً، وأن معارف لا تقبل بالتنوّع والاختلاف لا تشرح مستبداً مأخوذاً بالتماثل والامتثال. يقول الكواكبي وهو يبني طلب المعرفة على صحة الإيمان : « العلم قبسة من نور الله وقد خلق النور كشافاً مبصراً ولأداً للحرارة والقوة وجعل العلم مثله وضاحاً للخير فضاحاً للشر.. ». ويقول أيضاً وهو يبني بين الكفر والاستبداد علاقة صريحة : « المستبد كما يبغض العلم لنتائجه يبغضه لذاته لأن للعلم سلطاناً أقوى من كل سلطان، فلا بد للمستبد من أن يستحقر نفسه كلما وقعت عينه على من هو أرقى منه علماً »[٣٧]. يقرن الشيخ، الذي وشى به شيخ آخر إلى سلطان قاتل، بين العدل والمعرفة والظلم والجهل، مساوياً، وقد عرف أشياء من أفلاطون، بين الشر والاستبداد.

لم يكن الكواكبي، كما المثقف الديني في زمنه ولاحقاً، ينكر المستبد إلاّ ليستنكر فيه آثار الاستبداد الإجتماعية، الممتدة من تجهيل العقول إلى رعية تجهل سبب وجودها. بيد أن الكواكبي، وهو يصف المستبد في مراتبه الرفيعة والوضيعة، كان يحمل على المستبد وعلى نسق المشايخ الذي يُشَرْعن الاستبداد. ففي مجتمع لا حراك فيه ولا حركة، ارتاح رجل الدين التقليدي إلى لقب

«المتصدّر»، أي الجالس في صدر المجلس كي يراه الجميع، وإلى وظائف متعدّدة ومتداخلة، تتضمن التعليم والقضاء والتوجيه الديني والسياسي وفضّ الخلافات والحديث في مناسبات الزواج والطلاق والموت والميلاد.. وجاء زمن استعماري مقلق، لم يختلس من «المتصدر» مجلسه، وإن وضع إلى جانبه رجل دين مختلفاً، يقبل بالجديد ويدافع عنه، قبل أن يردّه زمن قادم إلى هامش لا يُرى. في ذلك الزمن قال الطهطاوي، وكان قصده التسويغ لا التلفيق، : «إن المعرفة الأوروبية التي يظهر أنها أجنبية هي علوم إسلامية»[٣٨]، وقال محمد عبده : «ليس في الإسلام سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر»، و«تمادى» الأفغاني حتى تحدّث عن «تاج بلا رأس أو رأس بلا تاج». تفصح هذه الأقوال عن رجل دين مختلف، يقبل بكونية المعرفة الإنسانية ويواجه التعصب وينادي بحاكم يحترم إرادة الأمة. تميّز أصحاب الأقوال، ومن اتفق معهم، بالإيمان الديني اليقيني، وبالإعتراف بتاريخية المعرفة وبأن العلم مفتوح ولا نهاية له. وفي هذا الموقف كان رجل الدين المستنير، وعلى خلاف الشيخ التقليدي، ينظر إلى التراث الإسلامي نظرة جديدة، أو يتطلع إلى ذلك على الأقل. وواقع الأمر، أن الاجتهاد الجديد لا يخالف معنى الدين في شيء. فإذا كان الدين رسالة سماوية إلى البشر لإصلاح شؤون دنياهم، فإن المؤمن الصادق هو الذي يتعامل مع الدين كشأن دنيوي. بل يمكن القول، وليس بعيداً عن أفكار محمد عبده ومحمد إقبال ومحمد باقر الصدر وغيرهم، : لا يكون العارف مثقفاً دينياً إلاّ إن كان مثقفاً دنيوياً بامتياز، بمعنى الالتزام بما يتطوّر ومجافاة الإستقرار والركود.

انطوى منظور عصر التنوير على عنصرين أساسيين : أولوية المعرفة المتغيرة على النص الموروث وأولوية المعطى السياسي والإجتماعي على الإجتهاد الفكري. وكان الاستبداد الداخلي والخارجي، في الحالين، مرجعاً لصياغة التفكير واستيلاد الأسئلة. وما كان غريباً، بسبب ديمومة الاستبداد المزدوج، أن يتناتج المثقف الديني في شخصيات مالك بن نبي وخالد محمد خالد وجودت سعيد ومحمد باقر الصدر، وإن كان العجز أمام هزيمة حزيران التاريخية رد إلى الشيخ، الذي تقدسه الأسماك، مكانه القديم كاملاً. على مبعدة عن الشيخ الأخير، الذي يلغي الأزمنة ويقف فوقها، اعترف المثقف الديني بقيمة رأس المال المعرفي، وبالتسامح شرطاً لتفعيل المعرفة ووظيفة العارف الإجتماعية. ذلك أن المعرفة، وهي لا تتعيّن بالأفراد، علاقة إجتماعية في إنتاجها واستهلاكها أيضاً. وبهذا المعنى، فإن جدل العلم الذي لا نهاية له والمجتمع الذي لا استبداد فيه هما الموقع الذي فصل بين الشيخ التقليدي والمثقف الديني، مثما أنه الموقع الذي أطلق، في شروط معينة، المثقف الحديث، الذي رأى في الإيمان الديني شأناً خاصاً، ووضع الإيمان في حيّز الشعور. يقول مالك بن نبي، الجزائري الفخور بإسلامه : «كلما بزغ الصنم غابت الفكرة». لا يقبل الصنم بالفكرة لأنه لا يرى خارجه شيئاً، ولا تقبل الفكرة بالصنم لأنها متغيّرة. وبهذا يهرب المثقف الحقيقي، دينياً كان أم علمانياً، من الأشخاص إلى الأفكار التي ترفض الشخصنة.

يقول غرامشي : «ليست الاتجاهات متعددة فحسب، بل يمكن أن نلاحظ حركات تراجع في الاتجاهات الأكثر تقدماً»، وبإمكان التراجع أن يكون فادحاً إن كانت «الإتجاهات الأكثر تقدماً» هشّة

في ميلادها، وأكثر هشاشة في تطوّرها. ولهذا عاد المثقف الوطني الحديث مثقفاً دينياً، بعد هزيمة حزيران، بلغة واضحة، أو بعد انهيار المشروع التحديثي، بلغة أقل وضوحاً. يقول حسن حنفي: «إنّ العمليات العقلية التي حدّدت طبيعة الظواهر الفكرية هي وراء بناء العلوم، وهي عمليات معقدة واحدة تنشأ في كل حضارة تبدأ من معطى مركزي هو الوحي، وبمعرفته يمكن إعادتها من جديد ابتداءً من العصر الحاضر»(٣٩). يفتش حنفي عن مرتكن ديني يشتق منه العلم والإيمان معاً، وينقب، في اللحظة ذاتها، عن هوية أيديولوجية إسلامية تطابق الإيمان العلمي والعلم المؤمن. ولن يلتقي، في الحالين، إلاّ بتربيع الدائرة، حيث للإيمان الديني برهانه العقلاني، وللمحاكمة العقلانية ضمانها الديني، ناسياً أنّ إنتاج المعرفة الحديثة يصدر عن التحولات الإجتماعية الحداثية لا عن تدقيق الإيمان الديني.
ولا يختلف حال عادل حسين، وهو مثقف وطني آخر، حين يقول: «يبدأ هذا المنهج (منهج العالم المسلم) بالإقرار بحقيقة المفهوم المحوري في العقيدة السائدة، عقيدة الحضارة الإسلامية. والمفهوم المحوري في هذه الحضارة هو الإيمان بالله الواحد الخالق»(٤٠). ليس قول عادل حسين، الذي يحمل كلمة كبيرة وهي المنهج، إلاّ بداهة الحس الشعبي، الذي يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، وما كان سمير أمين مخطئاً حين رأى في «أسلمة العلوم»، وأسلمة ما خارج العلوم، أزمة إجتماعية عميقة.

وضعت التحولات التاريخية إلى جانب الشيخ التقليدي مثقفاً دينياً، ومهدت لظهور المثقف الحديث، الذي تجسّد في طه حسين بامتياز. رحل ذلك المثقف الغريب من كتاتيب القرية إلى جامع الأزهر في المدينة، وانتقل من الجامع الأزهري إلى الجامعة الفرنسية، وارتكن إلى ثقافة الجامعة الحديثة، وهو يعهد إلى المثقف – الرسول بوظيفة مربكة ومرتبكة، يحدّد فيها المثقف الحداثي القول وأشكال الفعل التي تعطي القول ترجمة صحيحة. وكان على طه حسين، الذي رأى أحلامه والعقل الذي يصوغ الأحلام، أن يقع في مكر التاريخ، الذي وضع مثقفاً حداثياً في علاقات إجتماعية مجهضة الحداثة. ولهذا، كان على السيد العميد أن يترسّب في هامشي تاريخي، لأن «مستقبل المجتمع» لم يطابق «مستقبل الثقافة» التي دعا إليها. وما وصل إليه طه حسين وصل إليه غيره من المستنيرين، منذ أن اكتفت «أجهزة السلطة التعليمية» بتكريم الماضي السحيق ونفي الحاضر المعيش إلى غرف معتمة.

العادي والمقدس:

الصراع بين المثقف والشيخ التقليدي صراع زائف بين اليومي والمقدس، لأن المقدس، ولا يماري فيه أحد، يأخذ، وبعملية تقنيع غريبة، صورة الشيخ الذي يدافع عنه. فعلى خلاف المثقف، الذي يتعامل مع إنسان يومي في حاجاته العملية، يمضي الشيخ إلى تجريد يرى «الروح» ولا يرى إلى ما خارجها. يستند الأول إلى تضامنه النقدي مع البشر، دون أن يحوز على هالة الثاني وحضوره، ذلك أن الشيخ منصور بـ«سحر الماضي» الذي يستحضره. يتأسس الخطاب الديني على زمن تاريخي قديم يعيد بناءه المتخيل، حذفاً وإضافة، إلى أن يصير زمناً – أصلاً، لا يحتمل التاريخ ولا يقبل به. وفي الزمن – الأصل لا مكان للبشر، بل لمن هو مختلف عن البشر ومغاير لهم. يقول مرسيا إلياد: «تروي

الأساطير حركات الآلهة»[٤١]. ومع أن بين الدين والأسطورة فرقاً أكيداً، فإن الشيخ، وهو يتماهى بالمقدس، يدفع بزمن «المؤمنين الأوائل» إلى تخوم الأسطورة.

وإذا كان في انتساب الشيخ إلى الزمن – الأصل ما يؤمّن له هالة لا نقص فيها، فإن انتساب جمهور الشيخ إلى الزمن الذهبي البعيد يضع بين يديه نجاحاً أكيداً. يملي الزمن المقدس، على مَن انتسب إليه، أن يقلّده في اتجاهات مختلفة، فالمؤمن لا يكون مؤمناً حقاً إلا بقدر ما يحاكي النموذج الأصلي. وفي عملية المحاكاة يفصح الإنسان عن إيمانه، ويسعى إلى ما يقيه من الأخطار والكوارث في آن. كما لو كان قد ارتحل من زمن الزيغ والهوى إلى زمن الطهر المطلق الأول. ولا غرابة، والحال هذه، أن تصبح الحياة الدنيوية، وقد غمرها الوعي الديني، تخليداً لذكرى عظيمة سلفت، وتجديداً لا انقطاع فيه لزمن تخفق فيه الملائكة. تغيّر سيطرة الماضي على الحاضر من دلالة الخطيئة، فلن تكون قائمة في مشخصات الحياة اليومية والحاجات البشرية، ذلك أن الخطيئة الحقيقية، في الوعي المسكون بأسطورة الأصل، هي نسيان النموذج الذي يُحاكي إلى ما لا نهاية.

على خلاف عن الشيخ الذاهب إلى الأصل القديم، ينطلق المثقف الحديث من الحاضر، من حيث هو المساحة الزمنية الوحيدة الجديرة بالحوار والمعالجة. وكما أشرنا، فإن عمل المثقف، وبالمعنى العميق للكلمة، تضامن مع الناس الذين يعانون ولا يحسنون الكتابة، أو يعانون ويكتبون، ولا يحسنون التعبير عن قضاياهم. يفصل الفرق بين الزمنين، كما الفرق في أسئلتهما، بين الشيخ والمثقف وبين جمهور الطرفين معاً، دون أن يعطي الثاني منهما مكانة الأول وفاعليّته. يتأتّى الفرق عن خطاب الرجلين، فأحدهما يحتمل الصواب والخطأ، وثانيهما لا خطأ فيه، لأن برهانه الصادق موزّع على زمن مضى، وعلى زمن لم يأتِ بعد.

يتحدث المثقف، وقد انتمى إلى عقلانية يقينية أو نسبية، عن التجربة والإختبار والرهان والإحتمال، أي عن كل ما لا يلتفت إليه خطاب الشيخ التقليدي. والخطاب الأخير يقوم على التسليم، بعيداً عن المساءلة أو الفضول. بين مرسل الرسالة ومستقبلها صمت مطمئن، يعادل المسافة المطمئنة الثابتة بينهما. وعلاقة الطرفين، بداهة، أحادية الاتجاه، تنصاع إلى مرتبة لا يمكن كسرها، يستسلم فيها أحد الطرفين للآخر، دون شرط أو استفسار، بل أنها علاقة مسيّرة من داخلها، بلا زجر ولا إكراه، وبلا عقد ولا اتفاق، لأنها هبة أو ما هو قريب من الهبة. رضوخ سعيد مكنته روح راضية تنتظر الحماية والخلاص، إن لم تكن غبطة الاستسلام أشد قوة من وعود المفازة. تصيّر الغبطة، التي تنتظر ولا تنتظر، حوار العادي والمقدس مستحيلاً، بسبب أحادية الإتجاه القائمة بين الطرفين. لذا يقوم الإيصال بينهما على الرموز لا على الإشارات، والأخيرة خاصة بالدنيوي لا بما عداه، والرمز صورة عن تعبير مغترب، يرى ما يريد ولا يرى ما يعبّر به عمّا يريد[٤٢].

إن زمن المقدس هو زمن المطلقات، التي تحوّم فوق التاريخ ولا تلمسه. غير أن للعقل الإطلاقي، الذي يمحو العادي بالمقدس، زمنه التاريخي القابل للتحديد، الذي يشير، غالباً، إلى مجتمعات فلاحية، أو إلى مجتمعات غادرت موروثها القديم، وخاب سعيها في العثور على موروث جديد.

دمشق

مراجع الدراسة :

(١) مصطفى صادق الرافعي : تحت راية القرآن، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٦٣، ص : ١٢ .

(٢) طه حسين : الأيام، الجزء الثاني، دار المعارف، الطبعة السادسة والعشرين، ص : ١١٥ .

(٣) الأيام، الجزء الأول، ص : ٣٨ .

(٤) طه حسين : رحلة الربيع، دار المعارف، الطبعة الثانية – اقرأ ٦٩، ص : ٩ .

(٥) الأيام : الجزء الأول، دار المعارف، الطبعة الخامسة والخمسون، ص : ١٣٩ .

(٦) آداب العلماء والمتعلمين : جمعه مولانا القلم الحبر الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، توزيع دار المناهل، بيروت، ١٩٥٨، ص : ٦٧ – ٧٦ .

(٧) حسن إبراهيم أحمد : العقل الإيماني، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠، ص : ٨ .

(٨) المرجع السابق، ص : ٧٠ .

(٩) المرجع السابق، ص : ٧٣ .

(١٠) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر، الطبعة الأولى، ص : ٣١٣ .

(١١) د. عبد الهادي عبد الرحمن : عرش المقدس، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٠، ص : ٨٨ .

(١٢) آداب العلماء والمتعلمين، ص : ٤١ .

(١٣) قسطاكي الحمصي : منهج الوراد في علوم الانتقاد، القاهرة، ١٩٠٧ .

(١٤) عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد، موفم للنشر، الجزائر، ١٩٨٨، ص : ٤٢ .

(١٥) الوعي المعاصر، العدد : ٤ – ٥، دمشق، شتاء ٢٠٠٠، ص : ٣٠ .

(١٦) عرش المقدس، مرجع سابق، ص : ٩٠ .

(١٧) حنّة أرندت : في العنف، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢، ص : ٢٥ .

(١٨) طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، ص : ١٠ .

(١٩) المرجع السابق، ص : ٦٧ .

(٢٠) طه حسين : مستقبل الثقافة في مصر، ص : ٢٩٢ – ٢٩٣ .

(٢١) طه حسين : حديث الأربعاء، الجزء الثالث، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، ص : ٣٠ .

(٢٢) الوعي المعاصر، مرجع سابق، ص : ٥٣ .

(٢٣) طارق البشري : المسلمون والأقباط، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٢، ص : ٢٢٦ .

(٢٤) عرش المقدس، ص : ٢٨ .

(٢٥) سعيد بنسعيد : الأيديولوجيا والحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص : ١١٣ .

(٢٦) عرش المقدس، ص : ٩١ .

(٢٧) مرسيا إلياد : مظاهر الأسطورة، دار كنعان، دمشق، ١٩٩١، ص : ٣٣ .

(٢٨) حديث الأربعاء، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩٧٦، ص : ٦٤.

(٢٩) قضايا وشهادات، العدد الأول، قبرص، ١٩٩٠، ص : ١٩٨.

(30) Michael Walzer : La critique sociale au x x^{e} Siécle. Ed : métailié, Paris, 1995, P : 32- 33.

(٣١) مرجع سابق، ص : ٤٧.

(٣٢) مرجع سابق، ص : ٢٥٥.

(٣٣) الشيخ متولي شعراوي : في تربية الإنسان المسلم، منشورات دار النصر، دمشق، لا تاريخ للطبعة، ص : ١٦٧ – ١٦٨.

(٣٤) محمد عبد الله عنان : تاريخ الجامع الأزهر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٨، ص : ٩١.

(٣٥) أنور عبد الملك : نهضة مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص : ١٦٠.

(٣٦) مجلة الهلال، العدد الثاني عشر، السنة الخامسة والسبعون، كانون الأول ١٩٦٧، ص : ٢١٠.

(٣٧) الكواكبي : طبائع الاستبداد، ص : ٤٢ – ٤٣.

(٣٨) رفاعة الطهطاوي، مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩١٢، ص : ٣٧٣.

(٣٩) د. حسن حنفي :التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ١٩٨١، ص : ٣٤.

(٤٠) د. عادل حسين : نحو فكر عربي جديد، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٥، ص : ٣٠.

(٤١) مرسيا إلياد : المقدس والعادي، دار صحارى، بودابست، ١٩٩٤، ص : ٨٨.

(42) Yuri. M. Lotman : Universe of the mind. Tauris publishers, London. New York, 1990, P : 254 - 255.



مفهوم التاريخ في الفكر ما بعد الحداثي: عرض ونقد

تيري إيغلتون

ترى ما بعد الحداثة أنّ التاريخ (History)، بخلاف التاريخ (history)[١]، هو أمر غائيّ. أي أنه يقوم على اعتقاد مفاده أن العالم يتحرك على نحوٍ عَرَضيّ صوب غاية محدَّدة مسبقاً هي غاية محايثة له أو ماكثة فيه حتى في هذه اللحظة بالذات، وهو ما يوفّر الدينامية اللازمة لما تراه أعيننا من تجلٍّ وظهور لا يلينان. فالتاريخ له منطقه الخاص، وهو الذي ينتخب مشاريعنا التي تبدو حرّةً في الظاهر كيما تخدم مراميه الخاصة المستغلقة. وقد تكون ثمة حالات من التعوّق هنا أو هناك، أمّا بصورة عامة فالتاريخ أحادي الخطّ، وتقدميّ، وحتميّ.

ولا حاجة، بالطبع، إلى القلق بشأن الطريقة المثلى لمواجهة من يحملون هذه القناعة، فهؤلاء لم يبق منهم أحد. وما لم يكونوا متوارين عن الأنظار في بعض الكهوف، خجلين من الظهور أشدّ الخجل، فإن مثل هؤلاء قد اختفوا عن وجه البسيطة منذ زمن. لقد رأوا كيف كان القرن العشرون حافلاً بالحروب، والمجاعات، ومعسكرات الموت، ورأوا أنّ أياً من المُثُل الطوباوية أو التنويرية لم يدن أيّ دنوّ من التحقّق، فقرروا أن ينصرفوا بوجوه كالحة أسيانة. صحيح أننا اعتدنا، في زمن بعيد مضى، على وجود ويغيين[٢]، وهيغليين، وماركسيين ممن حملوا هذه القناعة، غير أنّ من المشكوك به أن يكون كارل ماركس واحداً منهم (وهو الذي أعلن أنه ليس ماركسياً). فماركس لم يكنّ سوى الاحتقار لتلك الفكرة التي ترى أن ثمة شيئاً يُدعى التاريخ له غاياته وقوانينه المستقلة تماماً عن الكائنات البشرية. وأن نتصوّر أن الماركسية غائية بهذا المعنى، كما يفعل كثير من ما بعد الحداثيين، يعني أن

نكوّن عن الماركسية صورة مشوَّهة بشعة شأنها شأن تصوّرنا أن جاك ديريدا مقتنع بأنّ من الممكن لأي شيء أن يعني أي شيء آخر، وأنّ ما من أحد أبداً يمكن أن يضمر قصْداً أو نية وأن لا شيء في العالم سوى الكتابة.

والحقّ أن الاشتراكية تفترض وجود غاية من نوع ما، وهذه الغاية هي إمكانية قيام نظام اجتماعي أكثر عدلاً، وحرية، وعقلانية، ورحمة. وهذا ما يفترضه ما بعد الحداثيين الراديكاليين أيضاً. بل إن بعض ما بعد الحداثيين يفترضون وجود غائية من نوع أشدّ طموحاً يمكن أن نمثّل لها بالفكرة التي ترى أنّ التنوير كان محتوماً عليه أن يفضي إلى معسكرات التجميع. غير أنّ أحداً من الفريقين لا يعتقد بأن ثمة ما هو مضمون تاريخياً بشأن الهدف المتمثّل بقيام مجتمع أكثر عدلاً، أو أنه يعمل خلسةً في هذه اللحظة بالذات بوصفه الجوهر الخفيّ للحاضر. وعلى أية حال، فإنّ الاشتراكيين ليسوا متيّمين بإضفاء الطابع التاريخي كما يرى البعض. وربما كان واحداً من أسباب ذلك هو حقيقة أنّ إضفاء الطابع التاريخي ليس أمراً راديكالياً بالضرورة. غير أنّ هنالك سبباً آخر أكثر أهمية يقف وراء هذا الارتياب الاشتراكي بالتاريخ. فثمة نزوع في ما بعد الحداثة يرى إلى التاريخ بوصفه أمراً قُلَّباً على نحو دائم، ومتعدداً ومفتوح النهاية على نحوٍ مبهج، وبوصفه مجموعةً من الأحوال أو الانقطاعات التي لا يمكن أن تُصاغ في سردٍ واحد موحَّد من غير شيء من العنف النظري. ومن ثمّ فإنّ هذه الأطروحة غالباً ما تُدْفع إلى حدٍّ أقصى بعيدٍ كل البعد عن المنطق؛ حيث يُغْلق على كلٍّ من دانتي ودي ليلّو كما هما في لحظتيهما التاريخيتين المنفصلتين، فلا يجمع بينهما أي جامع يستحقّ الذكر. وهكذا ينقلب الدافع إلى إضفاء الطابع التاريخي إلى نقيضه؛ ذلك أنّ دفع التاريخ إلى الحدّ الذي تنحلّ فيه ضروب التواصل والترابط يجعل منه مجرد مجرّة من الأحوال الراهنة، وتجمّعاً من الأزمنة الحاضرة الأبدية، التي يصعب تماماً أن ندعوها بالتاريخ. صحيحٌ أنّ علينا أن نفهم أوليڤر كرومويل في سياقه التاريخي، ولكن ما الذي سندخله في حسابنا عند تحديد هذا السياق؟ فما تلحّ عليه ما بعد الحداثة، في النهاية، هو أنّ جميع السياقات متداخلة ونفورة. ونحن أنفسنا ورثة التاريخ الذي كان كرومويل جزءاً منه، لأنّ الماضي هو ما نتشكّل منه.

والحقّ أنّ ثمّة قدْراً هائلاً مما نشترك به نحن (المابعد) حديثين مع سوفوكليس وساڤونا رولا، وما من أحد بلغ به التهوّر حدّ الشك في ذلك. فالنزاع لا يمكن أن يكون على وجود الخصائص الكونية للبشرية التي هي خصائص بيّنة وجلية على نحوٍ فاضح، وإنما على مدى أهمية هذه الخصائص؛ على مدى الأهمية التي تُحْسَب لها، مثلاً، في تحليل أية وضعية تاريخية معينة. فهل هو مهمّ حقّاً أنّ سوفوكليس قد كانت له أذنان مثلنا كما يُفْتَرَض، وهل يمكن لذلك أن يلقي أيّ ضوء على مسرحيته أنتيغون؟ لعلّ ذلك لا يلقي أيّ ضوء خاص على أنتيغون، غير أنّ امتلاك سوفوكليس جسداً شبيهاً بجسدنا، وشكلاً مادياً لم يتبدّل إلا قليلاً في مجرى التاريخ البشري، هو بلا شكّ مسألة ذات أهمية عظيمة. ولو أنّ مخلوقاً آخر كان قادراً على أن يكلمنا، وعلى أن ينخرط في عمل مادي إلى جانبنا، ويقيم علاقات جنسية معنا، وينتج ما يبدو شبيهاً بالفن على نحوٍ مبهم وغامض بمعنى أنه يبدو بلا هدف أو غاية، وأن يتألم، ويمزح ويموت، لكان بمقدورنا أن نستدلّ من هذه الوقائع البيولوجية على

عدد هائل من الأشياء الأخلاقية بل والسياسية التي تترتّب عليها. فهذا يمثّل واحداً، على الأقل، من المعاني التي يمكن أن نستمدّ بها قيماً من الوقائع، كائناً ما كان اعتقاد ديفيد هيوم. فانطلاقاً من شكل أجساد هذه الحيوانات يمكن أن نعرف بصورة ما، ما هي المواقف التي يصحّ أن نتخذها حيالها، كالاحترام، والرحمة، والامتناع عن قطع أقدامها بقصد الهزل والمزاح وما شابه.

لا شكّ أن علينا أن نتخذ مثل هذه المواقف حيال الحيوانات غير البشرية أيضاً؛ غير أننا لن ننظر إليهم كشركاء محتملين في الزواج، أو كمؤلّفين مشاركين، أو كرفاق في عصيان سياسي مُسَلَّح، اللّهم إلا إذا كنّا نعيش في واحدة من أشدّ مناطق كاليفورنيا حماقةً. فثمة حدود لأشكال الحياة التي يمكن أن نتقاسمها مع مخلوقاتٍ تختلف عنّا مادّياً، ولعلّ هذا ما كان يدور في خَلَد ڤيتغنشتين حين قال إنه لو أمكن لأسد أن يتكلم فلن نستطيع أن نفهم ما يقوله. فنحن نستطيع أن نفهم شيئاً من نصوص سوفوكليس، لكننا لا نستطيع أن نفهم شيئاً من شِعر حلزون فائق الفصاحة. وبالمقابل، فإننا حين نصادف مخلوقاً يبدو شديد الشبه بنا لكنه عاجز عن السخرية، قد تأخذنا فيه الريبة والشكّ فنظنّ أنه آلة مصممة ببراعة، اللهم إلا إذا كنّا نعيش، مرة أخرى، في مناطق معينة من كاليفورنيا. وحين يكون بمقدور حيوانات أن تتكلم، وتعمل، وتتكاثر جنسياً وما إلى ذلك، فلا بدّ حينئذٍ من أن تكون على ألفة بشكل من أشكال السياسة مهما يكن بدائياً، بخلاف الحيوانات التي لا تتكلم والتي تعمل بأجسادها وحسب. ولا بدّ أيضاً أن تكون مضطرة لإقامة ضرب من ضروب أنظمة القوّة كيما تنظّم عملها وحياتها الاجتماعية، فضلاً عن أشكال من التنظيم الجنسي وهلمجرا، إلى جانب أُطرٍ رمزيةٍ معينة تمثّل من ضمنها كلّ ذلك.

بيد أنه لم يعد من الموافق للموضة الدارجة أن نطيل المكوث عند مثل هذه الوقائع، فهي تلقي على البيولوجيا بعبء ثقيل جداً، في حين تقلّل من أهمية الثقافة وتبخّس قيمتها. ففي لحظة معينة من السبعينات صار كلّ اهتمام بالبيولوجيا «بيولوجيوياً» بين عشية وضحاها، تماماً كما صار التجريبيّ «تجريبوياً» والاقتصادي «اقتصادوياً». ولقد دفع الخوف المحقّ من النزعة الاختزالية ببعض تيارات ما بعد الحداثة إلى الردّ على هذا الخطر بتكتيك بالغ العنف تمثّل بمحو البيولوجي، والاقتصادي في بعض الأحيان، محواً كاملاً. وبدلاً من الكلام مادياً على الثقافة، راحت هذه التيارات تتكلم ثقافياً على المادة، خاصةً على ذلك الجزء المادي الأوضح فيما نملكه، أي الجسد. وإنها لمن المفارقات الساخرة في ضوء ذلك أن تبدي ما بعد الحداثة ارتياباً وشكّاً بالجسد كمادة وتكريساً واخلاصاً للتميّز والخصوصية في الوقت ذاته، فالمادة، بالنسبة لمفكرين تقليديين مثل أرسطو والأكويني، هي ما يميّز ويُفَرْدِن على وجه الدقّة. فما يجعلنا مختلفين، بالنسبة لهذا النمط من التفكير، ليس «النفس»، التي رأى الأكويني فيها شكلاً للجسد مشتركاً إذاً بَيْننا جميعنا، بل واقعة أنّ كلاً منا كومة فريدة من المادة. أما ما بعد الحداثة فقد تصوّرت، فيما يتعلق بأوجه النوع الكونية التي لا يمكن انكارها، أنّ كل كلام على طبيعة بشرية مشتركة لا بدّ أن يكون كلاماً مثالياً وجوهرانياً على حدّ سواء. ولعلّها محقّة بشأن هذه الصفة الأخيرة (الجوهرانية)، مع أنها تخطئ، كما أبيّن لاحقاً، إذْ ترى في هذه الصفة رذيلة بالضرورة. ولكنها مخطئة بشأن الصفة الأولى (المثالية)، فلا شكّ أنّ التصور الماركسي يرى الكائن البشري

بمثابة ترجمة مادية للطبيعة البشرية، بعيدة كل البعد عن حقائق القلب الأساسية والأبدية. وبعبارة أخرى، فإن ما بعد الحداثيين يضمرون مفهوماً مثالياً عن الطبيعة البشرية؛ فالأمر لا يتعدّى أنهم يرفضون هذه الطبيعة بينما يقبلها المثاليون. وهم في هذا المجال كما في غيره صورة مقلوبة لخصومهم.

وليس دحضاً لهذه الكلّيات البشرية أو إثباتاً لبطلانها أن يُقال إن كلّ هذه الخصائص تبتنيها الثقافات المختلفة على نحوٍ متخالف. وما على المرء سوى أن يسأل نفسه أيّ الفعاليات هي المُبتناة على نحو متخالف حتى يجد سؤال الكلّية وهو يطرح نفسه من جديد بكلّ عناد. صحيحٌ أنّ من الممكن أن نخطئ في بعض الأحيان بشأن مثل هذا الأساس المشترك؛ كأن نظنّ أنه يلعب لعبة ما مثل الكريكيت بينما هو يحاول في الحقيقة أن يستمطر السماء. وصحيحٌ أنّ فكرة الإنسانية الكلّية، بمعناها الفاسد الذي يشير إلى أنّ تحيّزات المرء وأهواءه الثقافية الخاصة ينبغي أن تكون لها السيطرة العالمية، قد كانت سبيلاً لسحق آخرية الآخرين على نحوٍ لم يعرف له التاريخ مثيلاً في وحشيته. كما لعبت دوراً أساسياً في ايديولوجيا تقطر سمّاً، بل وإبادةً في بعض الأحيان، مما يجعل ردّة الفعل المذعورة التي تبديها ما بعد الحداثة ضرباً من الخطأ النبيل. وصحيحٌ أنه ليس من الضروري أن يترتّب على المبدأ السابق أن ما تشترك به الكائنات البشرية عبر القرون هو الشيء الأهم فيما يتعلق بها، وهنا على وجه التحديد يخطئ الإنسانويون الليبراليون، مع أنّ اللغة، والجنس، والعمل، والقانون، والسياسة ليست أشياء نافلة بأيّ حال من الأحوال. فواقعة أنّ الملك لير يستطيع أن يمشي، لبعض الوقت على الأقل، ليست ما يجعل المسرحية تتصادى معنا. ولا شكّ أن من الممكن أن نتساءل في كلّ مرة: من أية وجهة نظر تُرى الأهمية؟ فحين ندرس الأحاسيس المتزامنة في كتابات بروست، من المستبعد أن يكون محور تحليلنا واقعة أنّ بروست كائن بشري. والمسألة على وجه التحديد أن دوغمائية ما بعد الحداثة هي ما يدفعها إلى تعميم موقفها المناهض للكليات، والى استنتاج أن المفاهيم الخاصة بالطبيعة البشرية المشتركة ليست مهمة أبداً، حتى لو تعلّق الأمر، مثلاً، بممارسة التعذيب.

إنّ ما بعد الحداثة إذْ تُفرط في إضفاء الطابع التاريخي إنّما تقلّل أيضاً من اضفاء هذا الطابع، فتعمل على تسطيح تنوّع التاريخ وتعقيده في انتهاك فاضح لمعتقداتها التعددية. وكما كتب فرانسيس مُلْهِرْن:

إن الاختزال الضمني لـالتاريخ إلى التغير؛ أي إلى نوع من التاريخ المُفْرِط... هو واحدة من العادات المفهومة تماماً مما يُستخدم في الجدال والمناظرة، إلا أنها تديم ضرباً من نصف الحقيقة يولّد الخَلْط والاضطراب. فالتاريخ هو استمرار أيضاً، بصورة حاسمة، وفي قسمه الأكبر. والسيرورة التاريخية سيرورة متخالفة؛ تتّسم بتعدديةٍ في ايقاعاتها وسرعاتها، فبعضها شديد التقلّب، وبعضها قليل التقلّب، بعضها يُقاس بعدادات السرعة والتقاويم، وبعضها ينتمي إلى أبدية «الزمن العميق» العملية. وهكذا فإن البنى والأحداث التاريخية... هي بالضرورة معقّدة في طابعها، فلا تعود إلى صيغة واحدة (استمرار/ انقطاع) أو إلى زمنية واحدة. فالسياقات يمكن أن تكون قصيرة وضيقة (جيل، أزمة سياسية) لكنها قد تكون أيضاً طويلة وواسعة (لغة، أسلوب انتاج، تميّز أحد الجنسين)، كما يمكن أن تكون كل ذلك معاً(*).

(*) Francis Mullhern (ed), Contemporary Marxist Literary Criticism (London, 1992), P. 22.

وبخلاف هذا، ينزع التاريخ ما بعد الحداثي لأن يكون أحادي البعد على الرغم من حيويته، فيضغط مفهوم الزمن ذي الطبقات العديدة ويحوله إلى مجرىً قصير هو السياق المعاصر، والوضع الراهن. أو كما قال ت. س. إليوت في الرباعيات الأربع: «التاريخ هو الآن وانجلترا»، مع أنّ قلّة وحسب من ما بعد الحداثيين هي التي ستسارع الى موافقته على هذه الأطروحة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو أيّ مرسوم قيصري ذاك الذي يحتّم أن تكون هذه الزمنية هي الأهمّ على الدوام؟ ما الذي يجعل ما بعد الحداثة واثقة هذه الثقة المتعجرفة من أنّ الأجل الطويل ليس الأهم؟ إن الماركسية أشدّ احتراماً للتعددية بهذا الصدد، حيث تتفحّص في بعض الأحيان وضعاً تاريخياً محدّداً (ما العمل؟، الثامن عشر من برومير لويس بونابرت)، بينما تستكشف في أحيان أخرى الزمن «العميق» الذي يطول على مدى حقبة أو عهد مما يرتبط بأسلوب من الإنتاج (رأس المال) [٣].

لعلّ ما بعد الحداثيين يخشون من أن يؤدي الاهتمام بالسرديات الكبرى[٤] إلى انهيار كلّ السرديات الصغيرة وتحولها إلى مجرد آثار للأولى؛ غير أنّ من الصعب أن نرى في برومير مجرد «استخراج» لحالة الصراع الطبقي في فرنسا من طبيعة الانتاج الرأسمالي بوجه عام. فغاية التحليل، بالنسبة لماركس على الأقل، لم تكن العام بل الملموس؛ والأمر أنه أدرك، إلى جانب هيغل وأي مفكّر عاقل آخر، أنّ ما من سبيل لابتناء الملموس دون مقولات عامة. وليس على من نذروا أنفسهم للخصوصية سوى أن يحاولوا العمل من غير هذه المقولات ولو لوهلة، كيما يروا أن هذه التجربة لا بدّ أن تقتضي منهم عدم فتح أفواههم أبداً. فحتى عبارة مثل عبارة «هذا الألم الرهيب الذي يفوق الوصف ممّا ألمّ بي» هي عبارة طافحة بالعموميات.

ولعلّ ما بعد الحداثيين يرتابون بفكرة الاستمرارية (مع أنهم يبدون شكّاً بالانقطاعات الكاملة أيضاً) إذْ يشمّون فيها رائحة عادة في التفكير تميل إلى إضفاء التجانس والتماثل الزائفين، وتوقظ شبح تقليد مُبَجَّل وتنطوي على معنى التقدّم المعتّد بنفسه على نحو يثير التقزّز. غير أنّ عليهم في كلا الحالين أن يضعوا في الحسبان أن ثمّة تقاليد تحررية وانعتاقية فضلاً عن التقاليد القمعية، وأن يضعوا في الحسبان أيضاً قول ثيودور أدورنو: «ما من تاريخ كونيّ يفضي من العبودية إلى النزعة المحبّة للإنسانية، وإنما هنالك تاريخ يفضي من المقلاع إلى القنبلة التي تعادل قوتها قوة مليون طن من الـ ت. ن. ت.... إنه التاريخ الواحد الوحيد الذي لا يزال يكرّ إلى هذا اليوم - مع وقفة بين الحين والآخر لالتقاط الأنفاس - وغايته أن يكون ألماً مطلقاً»(*).

فبصرف النظر عن هرطوقية صاحبه السياسية، فإنّ هذا القول الذي أطلقه أدورنو في ظلال أوشفيتز [٥] يقرّبنا من لبّ المعنى الاشتراكي للتاريخ. فلقد رأى الفكر الاشتراكي أن ثمة سردية كبرى قائمة بالفعل، وهي سردية مؤسفة وحقيقة ينبغي أن تدفعنا للندب والتفجّع لا للاحتفاء. فيا ليت ما بعد الحداثيين كانوا على صواب، ولم يكنّ ثمّة مطلقاً ما هو أكيد ومتّصل بشأن التاريخ. غير أنّ الثمن الذي ينبغي دفعه لقاء تصديقهم هو خيانة الموتى، وخيانة غالبية الأحياء. وما يستوقف الاشتراكيّ رغماً عنه بشأن التاريخ إلى الآن هو ما أبداه هذا الأخير من اتساق ملحوظ، أعني وقائع العذاب

(*) Theodor W. Adorno, Negative Dialectics (London, 1937), P.320.

والاستغلال المتواصلين دون انقطاع. وصحيحٌ بالطبع أن هذه الوقائع قد اتّخذت أشكالاً ثقافية مختلفة. لكنَّ ما يُدْهش هو ذلك القدر الكبير من السُّبُل المفضية إلى الخضوع والحرمان، ذلك القدر الذي يكفي تماماً لأن يسكّن من جوع ما بعد الحداثيّ إلى التعددية. فإذا ما كان التاريخ عشوائياً تماماً ومتقطّعاً حقّاً، كيف لنا أن نفسّر هذه الاستمرارية المتواصلة الغريبة؟ وإذا ما كان التاريخ البشري هو ذلك التقلّب الدائم القائم على المصادفة والشبيه بما نراه في المطياف أو الكاليدوسكوب(٦)، ألا تبدو مصادفة بالغة الغرابة أن تستقرّ قِطَعُه مرّة بعد مرّة على أنساق الفاقة والاضطهاد؟ لماذا لم يُرَقَّع هذا التاريخ بفترات من السلام والحبّ من حين إلى آخر؟ لماذا يبدي التاريخ مقاومةً للتغيير الحاسم، ويبدو وكأنه يشدّه من الداخل أو يثقله؟ وإذا ما كان التاريخ مصادفة حقّاً، وإذا ما كان ثمة شيء من الخير والشرّ لدى كلّ منا، كما يقول الليبراليون، فإنّ المرء يتوقّع تبعاً لقانون حساب المتوسط أن يطلع التاريخ بين حين وآخر ببضع أشكال من الحكم تكون مثالاً للأخلاق، أو ذات رصيد أخلاقي على الأقل. غير أن ذلك لم يحدث على نحوٍ يلفت الانتباه. وما يعتبره معظم البشر الشرفاء فضيلةً لم يكن أبداً في حالة سيطرة سياسية، إلا لفترات مقتضبة وعلى نحوٍ استثنائي. وبالمقابل، فإن سجلّ البشرية السياسي هو سجلٌّ مرعب ومخيف. فمنذ اللحظة التي ظهر بها البشر على وجه الأرض، وهم يذيقون بعضهم بعضاً مرارة الأذى، والسلب، والاستعباد المُنَظَّم. أما قرننا العشرون هذا فقد كان القرن الأشدّ دموية في ذلك السجل، مما يشير إلى أنّ فكرة الارتداد إلى فترات معينة لا تنطوي بالضرورة على حنين إلى الأيام القديمة السعيدة شأنها شأن الإيمان بأنماط معينة من التقدم الذي لا ينطوي بالضرورة على قراءة انتصارية للتاريخ ككل(*). وهذا لا يعني بالطبع أننا ننكر أنه قد كان هنالك أيضاً قدْر عظيم من الخير الوضّاء، بل يعني وحسب أنّ جانباً مما يثير إعجابنا في ذلك الخير يتمثّل في أنه يأتي بمثابة الشيء المدهش العجيب. وهذا علاوةً على أن معظمه قد اقتصر على المجال الخاص دون أن يطول العام.

لا يطرح هذا الشرط الشامل أية مشكلة بالنسبة للمسيحي الذي يفسّره بالإحالة إلى الخطيئة الأصلية. غير أنه ينبغي أن يطرح على الليبرالي أو ما بعد الحداثي تحدّياً نظرياً يفوق ما نراه، وذلك على افتراض أنهما سيكلّفان نفسيهما أصلاً عناء النظر في هذه المسألة. كيف لنا أن نفسّر هذا التكرار الصارخ الذي لا ينتهي من السخرة والابتزاز؟ إنْ لم يكن ثمّة سبيل لتفسير ذلك، فإن الشخص الكاره للبشر قد يكون محقّاً. وإذا ما كانت هذه هي حالنا، وكان من المرجّح أن تستمر، فإنّ من الواقعي أن يُطرح السؤال عمّا إذا كان التاريخ البشري جديراً بأن يتواصل أو يستمر. وإذا ما كان

(*) «بدلاً من التغنّي بفكرة حلول الديمقراطية الليبرالية والسوق الرأسمالية بغبطة نهاية التاريخ، وبدلاً من الاحتفاء بـ«نهاية الأيديولوجيات» ونهاية خطابات التحرر الكبرى، علينا ألاّ نهمل أبداً هذه الواقعة العيانية الواضحة، التي يجسّدها ما لا يحصره العدّ من نقاط الألم الفريدة: إنّ أية درجة من درجات التقدم لا تبرر للمرء أن يتجاهل أنه لم يسبق أبداً، وبالمعنى المطلق، لمثل هذه الكثرة الكاثرة من الرجال والنساء والأطفال أن أُخْضِعَتْ، أو جُوِّعَتْ، أو أُبيدت على وجه البسيطة» (جاك ديريدا، أطياف ماركس، لندن، ١٩٩٤، ص٨٥). لكن من الواجب أن نضيف أنه إذا كان الألم قد ازداد فعلاً، فإن حساسيتنا تجاهه قد ازدادت أيضاً وبوجه عام. والأهمية التي يسبغها العصر الحديث على تسكين الألم أو تفاديه هي احدى العلامات على اختلافه عن كثير من المجتمعات السابقة على التنوير. (ت. إ)

هذا السؤال سؤالاً أكاديمياً، لأن التاريخ سيواصل مسيرته بغضّ النظر عن ذلك على حافة الكارثة النووية أو البيئية، فإن السؤال عمّا إذا كان الخير يفوق الشرّ هو أمر جدير بالنقاش حتماً. ولا شكّ أن شوبنهاور قد اعتبر أن من خداع النفس المضحك أن نعتقد بأن الخير يفوق الشرّ، وكان يرى أن من الأفضل بكثير ومن جميع النواحي لو أن أحداً ما قد أطلق الصفّارة منذ آلاف السنين ووضع حدّاً للأمر برمته. فالتاريخ، بالنسبة للغالبية العظمى من الرجال والنساء الأحياء والميتين، قد كان حكاية كَدْحٍ واضطهادٍ لا ينقطعان، وحكاية ألم وخزي، إلى حدّ أنّ كثيرين من البشر ربما كانوا يفضّلون لو أنّ أمهاتهم لم تلدهم، كما اعترف شوبنهاور بشجاعة وجرأة. أما سوفوكليس فكان ليضع كلمة « جميع » بدلاً من « كثيرين ».

وإذا ما كانت هذه الأفكار والتأملات أفكاراً وتأملات « إنسانوية »، بمعنى أنها تُعنى بالنوع الإنساني ككلّ، فإنّ من الصعب أن تكون إنسانوية بالمعنى المتفائل للكلمة، الأمر الذي يشير إلى أنّ « الإنسانوية » و « اللا-إنسانوية » هما مفهومان أشدّ دقة وتدرّجاً مما يفترض كثير من ما بعد الحداثيين. أمّا الأصعب من ذلك بعد فهو أن نتصوّر أسلوباً في التفكير أشد غربة عن الحساسية ما بعد الحديثة من هذا التفكير. ذلك أن ما بعد الحداثة، كما رأينا، لا تُعنى في العادة بمثل هذه الحقائق العابرة للتاريخ والمربكة، وهي لم تزعج نفسها كثيراً بالمسائل الأخلاقية إلاّ مؤخراً؛ أمّا الأصناف الأقل قيمة من ما بعد الحداثة فهي أشدّ غرارة من أن تتكلم على مسائل مثل الألم، فما بالك بالكلام عليها على مثل هذا المستوى الرفيع. وعلى الرغم من أنني قد أكون مجحفاً بحقّهم، إلا أنّ من الصعب أن نتخيّل وكلاء دعاية النرڤانا وهم يطيلون السهر على مثل هذه القضية. ومع ذلك، لنفترض أننا استطعنا أن ندفع ما بعد الحداثة إلى تبيّن شيء من الحقيقة في هذه الرؤية للبشرية، فكيف ستكون استجابتها؟ أتقول إن علينا أن نؤمن بأنّ الأمور قد تتحسّن؟ إنّ مثل هذه الاستجابة لتفوح برائحة تقدمية ليبرالية تجعل من الصعب أن يتمّ قبولها بكلّ معنى القبول. فبالنسبة لما بعد الحداثة، ليس ثمّة « شيء » محدَّد يُدعى التاريخ يمكن أن يعتريه التحسّن أو التدهور؛ أو يمكن أن تُحَدَّد صفاته الغالبة، الأمر الذي يدفعني لأن أُزعج ما بعد الحداثة بالقول، مع أدورنو، إنّ مثل هذه الصفات الغالبة كانت موجودة على الدوام. بيد أن الاستجابة التقدمية الليبرالية ليست مقبولة لدى التقدميين الليبراليين أيضاً. فما الدليل على أنّ هذا التاريخ المصطبغ بالدماء سوف يتحول باتجاه الأفضل؟ خاصة أنّ الأدلة المتراكمة جميعها تقريباً تقف، على العكس من ذلك، ضدّ هذا التفكير القائم على الرغبات. والحقّ أننا لا نستطيع أن نؤمن إيماناً معقولاً بأنّ هذا السجلّ لا يمكن أن يتبدّل ما لم نستطع أن نفسّر ما فيه من فظاعة أخلاقية بمصطلحات لا علاقة لها بالأخلاق؛ بمصطلحات تتعلق، مثلاً، بنوع الشروط المادية التي تحدث حالةً مستديمة من الحرب، وتولّد حالةً من الاضطهاد وتجعل من استغلال الإنسان للإنسان أمر كلّ يوم. ولا حاجة بالطبع لأن نتصوّر أنّ هذا سيفسّر كلّ الرذالة البشرية، أو أنه سيزيح عن كاهل الكائنات البشرية الفردية مسؤولياتها الأخلاقية، أو أن تغيير مثل هذه الشروط المادية لا بدّ أن يفضي إلى ولادة عرق من الرهبان الفرنسيسكان. فالأمر لا يتعدّى الإدراك بأن أمورك كيما تكون حسنة لا بدّ لك من أن تكون غنياً وفي سعة من العيش، على الرغم من أنّ للغنى الشديد رذائله الخاصة أيضاً. فحين تضع

البشر في شروط من البؤس والاضطهاد من الطبيعي ألاّ يُظْهِر معظمهم أفضل ما لديه، حتى إنّ من يسلكون بخلاف ذلك سيكونون جديرين بأعلى الثناء. وهذا واحد من الأسباب التي تفسّر ما ينبغي أن يبديه البشر من يقظة واحتراس لئلا يستنبطوا مستقبلاً سياسياً من هويات أُلْصِقَتْ بهم الآن.

والحال أنّ ثمة الكثير مما يُقال بشأن نظرية الأخلاق القائمة على العمل الاجتماعي. فهناك الكثير، من الناحية الأخلاقية، مما لا نستطيع أن نحكم عليه بعد بشأن الكائنات البشرية، ذلك أننا لا نمتلك الشروط المادية التي يمكن لهم فيها اظهار أفضل ما لديهم. إننا نراهم في ظروف قصوى، هي الظروف التي تعتقد ايديولوجيا الحداثة أنهم يكونون فيها على أشدّ ما يكونون من تكشّف الذات. فالحداثة، أو بعض أوجهها، تأخذ كائناً بشرياً «من الضواحي» وتدفعه إلى حدّ أقصى، إلى مكان تتكشّف فيه حقيقة الذاتية المحتجبة وتظهر على نحوٍ دراماتيكي. فإذا ما أردت أن تستكشف الأعماق التي لا توصف المتوارية خلف السطح الخارجي الناعم لإنسان ما، هاتِ قفصاً فيه جرذان جائعة حتى الضراوة وثبّته إلى وجه هذا الإنسان، كما في رواية جورج أورويل ١٩٨٤، وانظر ما سيقوله آنئذٍ. أو ضَعْ مجموعة من صبيان المدارس في شروط مادية قاسية، كما في رواية وليم غولدنغ الرجعية في جوهرها سيّد الذباب، وراقب برضا لاهوتي هادئ كيف يرتّدون إلى الهمجية قبل أن ينقضي الأسبوع. والحقّ أنّ كلّ هذا مرتبط بما لدى الحداثة من نزوعات بدائوية تعيد الأشياء إلى بداياتها ونزوعات تأسّلية تقول بظهور صفات الأسلاف بعد عدّة أجيال، غير أنّ من المؤكّد أن ثمة خطأً في فهم التجربة أو الحكم عليها. فلماذا نفترض أنّ ما يقوله إنسان حين يكون جرذ جائع على وشك أن يلتهم لسانه هو الحقيقة؟ أنا شخصياً قد أقول أيّ شيء. ولا شكّ أن بعض الحقائق سيظهر، لكن بعضها الآخر لن يظهر أبداً. والحال أنّ ما بعد الحداثة مأخوذة كثيراً بالأوضاع «القصوى»، وهي في هذا كما في غيره ابنة حقيقية للحداثة التي تنتقدها. فالحال القصوى، بالنسبة لكلا هاتين العقيدتين، تزيل القناع عن المعيار بوصفه كذبة أو وهماً، ولكن إذا كانت المعايير أوهاماً حقاً، فإنّ من غير الممكن أن تكون هنالك حالات قصوى أيضاً، إذْ لا وجود لما نقيسها عليه أو قبالته. وعندها تصبح القصووية شرطنا المعياري السويّ، الأمر الذي يكافئ القول إن هذا الشرط ليس حالة قصوى على الاطلاق، تماماً كما أننا لا نستطيع أن نعرف أننا مغتربون إذا كانت المعايير التي يمكن أن نحكم بها على هذا الشرط مغتربة مثلنا. ذلك أنّ اغتراباً كليّاً كفيلٌ بأنْ يمحو الطريق كلّه ويعيدنا إلى حيث كنّا. وبمعنى ما فإن التاريخ قد كان إلى الآن مجموعة من الظروف القصوى بالنسبة لمن لا يملكون لكنه لم يكن كذلك بالنسبة لمعظم من يملكون؛ فحالات الطوارئ التي هي غير عادية أو سوية بالنسبة لهولاء الأخيرين هي شيء معتاد وروتيني بالنسبة للأولين. ولكننا لا نستطيع أن نعرف ذلك إنْ لم تكن لدينا فكرة مسبقة عمّا هو الشرط غير الأقصى، الشرط الخالي من الذلّ والاستغلال. ولا يمكن أن ينبع ذلك إلا من التاريخ الواحد ذاته، وهذا واحد من الأشياء التي يعنيها الماركسيون حين يصفون ذلك السرد بأنه ديالكتيكي أو متناقض داخلياً.

ورؤية التاريخ بوصفه متناقضاً هي دحضٌ لأسطورة أنّ الماركسيين هم من المتعصبين السُذّج للتقدم، هذه المغالطة التي يبدو أنها قد انحشرت في أذهان بعض ما بعد الحداثيين على نحو عنيد بحيث بات

من المتعذّر استخراجها. فمن الخطأ أن نعتقد أن جميع السرديات الكبرى تقدمية؛ فلا شك أن شوبنهاور كان مأخوذاً بواحدة من السرديات الكبرى، مع أنه ربما كان الفيلسوف الأشدّ تشاؤماً على وجه الأرض. علماً أن السجال ضد التاريخ بوصفه تقدمياً لا يعني، بالطبع، أنه لم يكن هنالك أيّ تقدّم على الاطلاق، فهذا اعتقاد بعيد كلّ البعد عن العقل والمنطق على الرغم مما تبديه ما بعد الحداثة من احتفاء به ينمّ على روحها الكلبية الشديدة. فليس ضرورياً أن تكون من المؤمنين بعصر ذهبي كيما ترى أنّ الماضي كان أفضل من الحاضر من بعض النواحي، تماماً كما أنه ليس ضرورياً أن تكون ويغياً راضياً عن نفسه على نحوٍ كريه كيما ترى أنّ الحاضر أفضل من الماضي من بعض النواحي. فثمة أحكام تجريبية وليست ميتافيزيقية، تأخذ في حسبانها أشياء مثل منافع التخدير الحديث أو منافع خلوّ أوروبا القروسطية من الأسلحة النووية. وبهذا المعنى فإن لا وجود لمن لا يؤمن بالتقدم التاريخي، وإذا ما كان مثل هذا الشخص موجوداً فإن زعمه هذا هو بمثابة سردية كبرى تماماً شأنه شأن من يعتقد أنّ التاريخ في تحسّنٍ وصعود منذ أن نُهِبَتْ روما. ومثل هذا الإيمان يختلف عن الإيمان بأن ثمّة غراراً كونياً للتاريخ يتّسم بنمو القوى المنتجة نمواً لا يلين. فمن المؤكد أن ماركس لم يؤمن بهذا؛ ويبدو، على العكس، أنه كان يعتقد بأنّ الركود وليس النمو هو الشرط النمطيّ أكثر. فالماركسية ليست صنفاً من الحتمية التكنولوجية التي ترى، مثلاً، أن أساليب الانتاج التاريخية العديدة ينبغي أن تنبع واحدها من الآخر على نحوٍ ميكانيكي صارم.

لا يبدو، إذاً، أن ثمّة فارقاً بين الماركسية وما بعد الحداثة فيما يتعلق بالتقدم التاريخي الكوني. أما فيما يتعلّق بالحقبة الحديثة، فيكمن الفارق في حقيقة أنّ الماركسية أشدّ حساسية وإدراكاً للفروق الدقيقة بين ما هو تقدمي وما هو غير ذلك قياساً ببعض ما بعد الحداثة. فبعض الراديكاليين من هذه الأخيرة ينزعون لأن يكونوا تعدديين حيال المعارضة السياسية لكنهم ينزعون لأن يكونوا أحاديين حيال النظام الذي تواجهه. ولقد رأينا أنّ هذا الأسلوب من الفكر يرى في بعض الأحيان إلى النظام المسيطر على أنّه «ظالم» وحسب، ويبحث عن قيمة إيجابية لما أخرجه هذا النظام خارج اللعبة. وبذا تكون سياسته مثالاً كلاسيكياً للتفكير الثنائي الذي يرى أنّ من المناسب تقريعه. أمّا سبب هذه النظرة التبسيطية إلى القوة المسيطرة فيكمن جزئياً في أنّ هذا الفكر، كما رأينا، يساير قناعة تحررية ساذجة ترى أن القوة، والنظام، والقانون، والإجماع، والمعيارية، سلبية بحدّ ذاتها وعلى نحوٍ مطلق لا لبس فيه. وإذا ما كانت الفلسفة ما بعد الحداثية في جزء منها تنظر إلى هذا الأمر نظرة أكثر دقّة، فإنّ ما يمكن أن ندعوه بالثقافة العامة لما بعد الحداثة، أي دوافعها الحَدْسيّة وعاداتها الشعورية، لا تفعل ذلك. فكلمات مثل «معيار»، و«قانون»، و«سلطة»، و«قوّة» تتردّد في وعيها الجمعي وتتصادى على نحوٍ يُنذِر بالشؤم. بيد أنّ القوة والسلطة أشياء ممتازة في الحقيقة؛ ويتوقف الأمر على من يحوز هذه القوة أو السلطة وفي أية ظروف ولأية أغراض. فالقوة التي تضع حدّاً للعذاب ينبغي أن يُحْتَفَى بها لا أن يُسْخَر منها، والقوة التي تضع له حدّاً بالمطلق ينبغي ان يُحْتَفَى بها بالمطلق. أمّا المعيارية فينبغي أن تُشْجَب إذا ما كانت تعني التقييد الجنسي، في حين ينبغي الدفاع عنها حين تعني، مثلاً، الاتفاق الروتيني الذي يتيح للعمال الحقّ بأن يتركوا عملهم في أوضاع معينة.

إنّ واحداً من الأسباب التي تدفع ما بعد الحداثة إلى هذا الارتياب الغريزي حيال القوة بوصفها سلبية(*) هو أن أشكال القوّة التي تلفت انتباهها هي أشكال سلبية فعلاً، مثل البطريركية والتفوّق العرقي، التي يصعب تماماً أن يُقال بحقّها كلمة طيبة واحدة. ومن ثمَّ فإنه ليبدو من المنطقي بالنسبة لما بعد الحداثة أن تسحب هذا الأمر على الطبقة الاجتماعية، هذا إذا ما استطاعت أن تجنّد أيّ قدْرٍ من الحماسة تجاه هذه الفكرة. فالطبقة الاجتماعية ترد في النظرية ما بعد الحداثية بوصفها عنصراً في الثالوث الذي يضمّها إلى جانب العرق والجنس، هذا الثالوث الذي يمثّل صيغة سرعان ما اتّخذت بالنسبة لليسار ضرباً من السلطة شبيهاً بسلطة الثالوث المقدّس بالنسبة لليمين. أما منطق هذه الرابطة الثلاثية فهو منطق واضح تماماً؛ فالعرقية أمر سيء، وكذا التمييز بين الجنسين، ومثلهما إذاً ذلك الشيء الذي يُدعى بـ«الطبقية». فـ«الطبقية»، في هذا القياس، تبدو على أنها خطيئة أولئك الذين يقولبون البشر في طبقات اجتماعية، الأمر الذي يعني إذا أُخِذَ بمعناه الحرفيّ أنّ من غير الصائب سياسياً أن تصف دونالد ترومب بأنه رأسمالي. وبالطبع فإن الاشتراكيين يرفضون بقوة أن يصادقوا على هذه الارثوذكسية التي ترى في الطبقة أمراً سيئاً، على الرغم من أنهم يريدون إلغاء الطبقات. فالطبقة العاملة هي أمر ممتاز، بالنسبة للاشتراكية، لأنَّ مِنْ غيرها لن يكون من الممكن أن يُطاح بقوة رأس المال. أمّا البرجوازية فقد تكون في هذه الأيام أمراً سيئاً عموماً، لكنها كانت محطّ إعجاب كبير أيام كانت في أوجها الثوري، حين راحت تقاتل بشجاعة لافتة ضد مظالم الأنظمة القديمة لتورثنا ميراثاً وضّاءً من الحرية، والعدالة، وحقوق الإنسان، دَعْ عنك ما أورثتنا إياه من ثقافة فائقة الجلال. (وبالمناسبة، فإنّ هذه الثقافة هي ما عانى كثير من الرجال والنساء الكادحين وكثير من المُستَعْمَرين الأمرّين بغية اكتسابها بحيث يجعلونها في خدمة غاياتهم الخاصة، وهي أيضاً ما يمثّل بالنسبة لبعض ما بعد الحداثيين مجرد ضرب من الخردة أو سقط المتاع). والحال أن رؤية ما بعد الحداثة هذه ليست سوى طريقة في الرؤية تنطلق من نوع من الأخلاقية اللاتاريخية فترى إلى الطبقة على أنها ليست لطيفة بما يكفي، شأنها شأن الملح والتدخين.

ففي الظاهر، وعلى السطح، يبدو ثالوث الطبقة ـ العرق ـ الجنس مقنعاً. فبعض البشر يعانون الاضطهاد بسبب جنسهم، وبعضهم لحساب عرقهم، وبعضهم بفضل طبقتهم. غير أنّ هذه الصياغة بالغة التضليل والخداع. فليس الأمر أنّ بعض الأفراد يُبدون صفات معينة تفضي إلى تصنيفهم كـ«طبقة»، مما يؤدّي من ثمّ إلى اضطهادهم. بل الأمر على العكس من ذلك، كما رأى الماركسيون، حيث أنّ الانتماء إلى طبقة اجتماعية هو بالضبط أن تكون مضطهِداً، أو أن تكون مضطهَداً. والطبقة بهذا المعنى هي مقولة اجتماعية تماماً، بخلاف كونك امرأةً أو كونك تحمل لوناً معيناً. فهذان الأمران الأخيران، اللذان ينبغي ألاّ يُخْلَط بينهما وبين كونك أنثوياً أو أميركياً افريقياً، هما مسألة تتعلق بجسدك لا بالثقافة التي تنتمي إليها. وكلّ من يدرك إلى أيّ وضع سيء أوصلتنا الثقافوية[٧] لا يمكن

(*) من المشهور أنّ فوكو يرى إلى القوة على أنّها تخويل أو تمكين؛ غير أنّ هذا لا يكافئ الحكم الأخلاقي عليها بأنها يمكن أن تكون نافعة أو مفيدة. (ت. إ)

أن يشك بالحاجة إلى التأكيد على مثل هذه الأشياء التي لا يفوقها أي شيء آخر في وضوحها وبداهتها(*). فما قلته للتوّ هو من ذلك النوع من الأقوال التي يميل ما بعد الحداثيين لأن يجدوه إشكالياً إلى أبعد حدّ، حيث يزعمون بدوغمائية عجيبة أنّ كلّ إحالة إلى الطبيعة، في الشؤون البشرية على الأقلّ، هي نوع من «التطبيع» الذي ينطوي على الغدر والخيانة. فالطبيعيّ، من وجهة نظرهم، ليس سوى كلمة تنشر الغموض والتعمية إذْ تُطلَق على تلك الممارسات الثقافية التي اعتدنا على أخذها كبداهات مع أنها موضع سؤال. وإذا ما كان من السهل أن نرى أنّ هذا يصحّ على النظرة التي ترى أنّ الحضارة البشرية سوف تنهار من دون الاستعراض الذي يجري في عيد القديس باتريك، فإنّ من الصعب أن نرى كيف يمكن له أن يصحّ على حوادث مثل النزف أو التنفس. بل إنّه من غير الصحيح أيضاً ما يزعمه الجميع، بدءاً بجورج لوكاش وصولاً إلى رولان بارت(**)، من أن جميع الأيديولوجيات هي ايديولوجيات «تطبيعية». ومن ثمّ فإنّ ما بعد الحداثة التي تندد بـ«التطبيع» هي مَنْ يُضفي في بعض الأحيان صفة الإطلاقية على النظام الحالي. وهي التي ترفع عقيرتها مدّعيةً أنها «ماديّة» كيما تتقدم بعد ذلك، حاملة قلقها المفهوم حيال النزعة البيولوجية العرقية أو الجنسيّة، لتكتب ذلك الجزء الأشدّ وضوحاً في ماديته بين أجزاء الكائن البشري، أي تكوينه البيولوجي.

والنتيجة هي أنّ هذا الصنف من الثقافوية مضطّر لأن يغفل ما هو خاص ومميّز بشأن تلك الأشكال من الاضطهاد التي تتحرك على السطح البينيّ لـالطبيعة والثقافة. فاضطهاد النساء هو مسألة تمييز بين الجنسين، الأمر الذي يعني أنه بناء اجتماعي بصورة كاملة؛ غير أنّ النساء يُضطَهدنَ بوصفهن نساء، وهو أمر ينطوي على نوعٍ من الجسد يصادف أن يمتلكه المرء. أمّا أن تكون بورجوازياً أو بروليتارياً، بالمقابل، فليس شأناً بيولوجياً على الإطلاق. وفي مجتمع منعتق لن يكون ثمة بورجوازية أو بروليتاريا، مع أنّ من المؤكّد أنه سيكون هنالك نساء وسلتيون. ويمكن أن نجد نساء متحررات، أي أفراداً هم من جنس النساء ومنعتقين في آن معاً، في حين أنه من غير الممكن أن نجد أُجَرَاء متحررين، أي أناساً مأجورين ومنعتقين في آن معاً. و«الطبقة الوسطى الصناعية» و«البروليتاريا» أمران مترابطان ومتعالقان تماماً، بمعنى أنّ ما من مجتمع يمكن أن يشتمل على إحداهما من دون الأخرى، في حين أنّ المقولات الجنسية والإثنية ليست متبادلة التكوين على هذا النحو الكامل والكليّ. فالذكوري والأنثوي، شأن القوقازي والأميركي الإفريقي، مقولتان تتبادلان التحديد بالتأكيد، غير أنّ أحداً لا يصطبغ جلده بلون معين لأنّ جلد سواه قد اصطبغ بلون آخر، أو يكون ذكراً لأن أحداً آخر هو امرأة، على النحو الذي يكون فيه بعض البشر كادحين بلا أرض لأن سواهم أسياد مالكون للأرض.

وعلى أية حال، فإن الماركسية ليست مرتبطة بالطبقة على وجه التحديد. وكما قال ماركس نفسه

(*) لقد وَسَمَتْ مثل هذه الثقافوية أيضاً ما يُدعى بالخطاب ما بعد الكولونيالي، هذا الخطاب الذي لديه كثير من الأشياء عظيمة الأهمية يمكن أن يقولها بصدد الهوية، والتمثيل، وما شابه، إلا أنه غالباً ما يتجنّب مسائل الاستغلال الاقتصادي مع أنّ من المؤكد أن ما هو أساسي بين الشمال والجنوب ليس «الثقافة».

(**) من أجل مناقشة هذه المسائل وما يرتبط بها، انظر كتابي:

Ideology : An Introduction (London, 1991).

ذات مرّة، فإنّ ما هو أصيل في فكره وفكر إنجلز ليس اكتشاف الطبقة الاجتماعية، فهذه الأخيرة كانت واضحة وضوح الـ Mont Blanc (٨) قبل أن يكتبا حرفاً واحداً بزمن طويل. وإنّما كانت أطروحتهما الأشد إثارة للنقاش أنّ ولادة الطبقات الاجتماعية ونموها وموتها، فضلاً عن الصراعات فيما بينها، هي أمور مرتبطة بتطور أساليب الإنتاج المادي التاريخية. وقد يكون هذا صحيحاً أو لا يكون، غير أنّ من المهمّ أن نفهم بدقّة ما يقوله محاورنا بالفعل. والحقّ أنّ هذا المنظور التاريخي هو ما يميّز الماركسية عن تلك الانتقادات التي تُوَجَّه إلى الطبقة دون أن تعنىٰ سوى بآثارها الاضطهادية في الحاضر. والماركسية ليست مجرّد طريقة طنّانة ورنّانة في اكتشاف أنّ من الكريه أو من «المتميّز» أن ينتمي بعض البشر إلى طبقة اجتماعية معينة وبعضهم الآخر إلى طبقة أخرى، كما لو أنها تحسب أن من غير المقبول أن يُتاح للبعض حضور حفلات الكوكتيل في حين يكون على سواهم أن يتدبروا أمرهم بعلبة من البيرة يسحبونها من الثلاجة. الماركسية هي نظرية في الدور الذي يلعبه الصراع بين الطبقات الاجتماعية في سيرورة واسعة جداً من التغيّر التاريخي، ولو لم تكن الماركسية كذلك لما كانت شيئاً. وتبعاً لهذه النظرية، فإن من غير الممكن القول إنّ الطبقة الاجتماعية أمر سيء بالمطلق، فنخلط بذلك بينها وبين العرقية والتمييز بين الجنسين. بل إنّ ما يسمح بمثل هذا الخلط أصلاً ليس سوى الإغفال ما بعد الحداثي لجوانب التاريخ المتعددة.

وثمّة خطأ آخر أمكن لثالوث العرق ـ الطبقة ـ الجنس أن يشجّع عليه. فما تشترك به هذه الجماعات الاجتماعية الثلاث هو واقعة أنّ إنسانيتها الكاملة تُنْكَر عليها في الشروط الراهنة، علماً أنّ معظم ما بعد الحداثيين سوف يرتابون بعبارة «إنسانيتها الكاملة»، وعلماً أنّ بعضهم سوف يرتابون بكلمة «الإنسانية» ذاتها. غير أن اهتمام الاشتراكية بالعمال ليس مسألة حكم أخلاقي في المقام الأول. فما يجعل العمال قوىً كامنة للديمقراطية الاشتراكية ليس كونهم يعانون كثيراً. ولو كان الأمر متعلقاً بالبؤس، فإن ثمّة مرشّحين كثراً لاحتلال هذا الموقع السياسي؛ كالمتشردين، والفلاحين الفقراء، والسجناء، والمتقاعدين، وحتى الطلاب الفقراء. ومع أنّ الاشتراكيين ليس لديهم أي شيء ضد هذه الجماعات؛ بل إن بعضهم كانوا طلاباً فقراء هم أنفسهم أو حتى سجناء، وسرعان ما سيكونون من المتقاعدين إذا ما واصلت الشبيبة لا مبالاتها ما بعد ـ السياسية وأصرّت عليها، إلا أنّ هذه الجماعات ليست قوى محتملة للتغيير الاشتراكي مثل العمال، ذلك أنهم ليسوا متوضّعين مثلهم ضمن نظام الإنتاج، أو منظّمين مثلهم من خلاله ومتكاملين معه، بحيث يكون بمقدورهم أن يسيّروه على نحوٍ تعاوني. فالمسألة ليست مسألة نزاع بين الاشتراكيين وما بعد الحداثيين على أية جماعة مضطهدة هي التي ينبغي الانقضاض عليها وترقيتها بأشد ما تكون الترقية، ذلك أن من غير الممكن أن يكون ثمة خيار في هذا الأمر بالنسبة للاشتراكية. فبما أنّ أحداً لا يستطيع أن يحرّر أحداً آخر، فإنّ ضرورة أن يقوم ضحايا القوة الظالمة بتحرير أنفسهم بأنفسهم من هذه القوة هي مسألة مبدأ ديمقراطي. وطبيعي أن هذا يعني في ميدان الانتاج المادي أولئك المتضررين بصورة مباشرة من القوة الظالمة القائمة هناك، لكن ما يستتبعه هذا المبدأ ذاته هو أن النساء، على سبيل المثال، وليس العمال، هنّ قوى التغيير السياسي حين يتعلّق الأمر بالبطريركية والإطاحة بها. وإذا ما كان خطأ بعض الماركسيين النياندرتاليين

أنّهم يتخيلون أنّ هذه القوة آنفة الذكر، قد أبطلتها «الحركات السياسية الجديدة». فما يعنيه هذا هو إما إنكار وجود الاستغلال الاقتصادي، أو التخيّل بنوع من الوقاحة «النخبوية» أنّ النساء أو الشاذين أو الجماعات الإثنية ممن لا يشكلون جزءاً من الطبقة العاملة يمكن لهم أن يحلّوا محلّ هذه الطبقة في تحدّي قوة رأس المال.

والاشتراكيون، إذاً، ليسوا إطلاقيين في مواقفهم من الطبقة الاجتماعية قياساً بما بعد الحداثيين ذوي العقول النسبية؛ كما أنهم لا يرون إلى النظام الاجتماعي السائد من خلال مثل هذه المصطلحات الاختزالية وأحادية المنطق. صحيحٌ أنّ من يفعل ذلك ليس ما بعد الحداثة كلّها، إذْ أنّ بعضاً منها يصفق بحذر للحرية الاستهلاكية بينما يواصل انتقاداته للرأسمالية في جوانب أخرى، غير أنّ هذا الحساب للأرباح والخسائر التجريبية مختلف كثيراً عن فهم طبيعة النظام المتناقضة تاريخياً. فإزاء السؤال: هل النظام الرأسمالي تقدميّ؟ الجواب الوحيد المعقول هو نعم ولا حازمتين. فلا شك، من جهة أولى، أن تقريظ ماركس للرأسمالية قد كان تقريظاً محقّاً تماماً. فالرأسمالية، كما لم يكلّ ماركس عن القول، هي النظام الاجتماعي الذي لم يعرف له التاريخ مثيلاً في ديناميته، وثوريته، وقدرته على التجاوز والتخطّي، النظام الذي يطيح بالحواجز، ويفكك الأضداد، ويجمع معاً أشكالاً حياتية كثيرة ويطلق العنان لرغبة لا تنتهي، النظام الذي يتمثّل بفضل القيمة والإفراط، وتخطّي المقياس في كل مرّة، فيمثّل أسلوباً في الانتاج يسفر عن ثروة من الطاقات البشرية لم يحلم بها أحد من قبل، آتياً بالفرد إلى ذروة التعقيد الحاذق الدقيق. والرأسمالية، بوصفها أعظم تراكم في القوى المنتجة شهده التاريخ، هي التي تجعل من الممكن لأول مرة أن يُحْلم بنظام اجتماعي خالٍ من الحاجة والكَدْح. والرأسمالية، بوصفها أول أسلوب إنتاجي عالمي حقاً، تجتثّ من الجذور كل العقبات ذات الأفق الضيق مما يقف في وجه التواصل الإنساني وتهيئ الشروط اللازمة لُمشْتَرَك أمميّ. أمّا مثلها السياسية العليا ـ الحرية، العدالة، تقرير المصير، تكافؤ الفرص ـ فتكاد تكشف في عمق نزعتها الإنسانية وكونية منظورها، ومن حيث المبدأ على الأقل، جميع مّا سبقها من إيديولوجيات.

غير أن ذلك كلّه لم يكن، بالطبع، ومن جهة أخرى، دون ثمن مرعب. فهذا الاطلاق الدينامي الوافر للطاقات الكامنة هو أيضاً مأساة إنسانية مديدة وفظيعة، شُلّتْ فيها قوىً وبُدِّدتْ، وسُحِقتْ فيها حيوات وأُتْلِفتْ، وحُكِمَ فيها على الأغلبية الساحقة من الرجال والنساء بعمل لا يعود عليهم بشيء لمصلحة قلّة من البشر وحسب. ومن المؤكّد تماماً أن الرأسمالية نظام تقدمي، ومن المؤكّد تماماً أيضاً أنها لا تمت إلى التقدّم بصلة. وتصوروا بعد هذا أنّ الماركسية هي التي تُدان من قبل ما بعد الحداثة على رؤيتها الأحادية، والاختزالية، والخطّية! إنّ صورة الرأسمالية كما تقدمها الماركسية هي صورة نظام مُجَمَّد في صيغه التمثيلية الثابتة، إلا أنه يحرّك رغبةً تطيح بكلّ تمثيل؛ نظام يولّد كرنفالاً هائلاً من الاختلاف، والتعاكس، والتجاوز، دون أن يتوقف أبداً عن أن يكون متطابقاً مع ذاته على نحوٍ راسخ ووطيد؛ نظام يعيد إنتاج ذاته عن طريق تبادل مُكَمَّم بدقة وصرامة لسلعٍ هي سلع شبحية ومراوغة، أحاجٍ مجسَّدة من الحضور والغياب؛ نظام لا ينِي يستحضر اللامساواة المادية من المساواة المجردة؛ نظام بحاجة إلى سلطة لا ينفك يهزأ بها، وإلى أسس ثابتة يهدد بأن يركلها جانباً؛ نظام لا

يتوقف عن دفع حدوده وتغذية خصومه. ولا عجب أنّ المفارقة الساخرة قد كانت واحدةً من الاستعمالات المجازية العزيزة جداً على قلب ماركس.

وباختصار، فإنّ الرأسمالية ذاتها تفكك الاختلاف بين النظام والتجاوز، مهما يكن ذلك على نحوٍ جزئيّ؛ أمّا الخطاب الذي انطلق ليلتقط هذه المجموعة من الأحاجي التي يكاد أن يكون من غير المُفكَّر بها فهو خطاب المادية التاريخية. ولا شك أن المادية التاريخية هذه قد انطوت على فكرة النظام الذي يدفعه منطقه بالذات إلى الميل عن ذاته والانحراف عنها قبل أن يجد التفكيك له مكاناً على جدول أعمال الفكر بزمن طويل. وإنّ هذه الرؤية الديالكتيكية هي ما يرفض من جهة أولى ذلك الضرب من ما بعد الحداثة الرجعية التي ترى في السوق أمراً إيجابياً ساحراً، وهي ما يرفض من جهة ثانية ذلك الضرب من ما بعد الحداثة الراديكالية التي ترى أن من الواجب أن نبحث عن القيمة الإبداعية الخلاّقة ليس في منطق النظام ذاته، وإنما في شقوقه أو فضلاته، في هوامشه أو نقائضه القيامية وحسب. فهاتان الطريقتان في التفكير تغفلان كلاهما، ومن اتجاهين مختلفين، طبيعة الرأسمالية المتناقضة، تلك المفارقة اللافتة التي ينطوي عليها نظام انتصبت هوامشه في مركزه.

بل إنّ القول إنّ النظام الرأسمالي لا يتوقف عن دفع حدوده ليس سوى طريقة أخرى للتعبير عن أن مشروع الحداثة هو مشروع مُحْبِط لذاته. كما يمكن أن نغامر بالقول إنّ جانباً كبيراً من المشروع الاشتراكي يُخْتَصَر في الحقيقة بتساؤلٍ ساذج موجّه إلى التنوير الليبرالي ومفاده: لماذا لا يمكن لأفكار هذا التنوير الرائعة أن تتحقق بصورة عملية؟ أو ما هي الشروط المادية التي دفعت هذه الأفكار المثيرة للإعجاب، من حرية وعدالة وغيرها، لأن تبدأ بالتحول إلى نقائضها على نحو عنيد ما إنْ هبطت من السماء إلى الأرض، من عالم الإيديولوجيا إلى عالم المجتمع السياسي؟ أيكون ذلك مرتبطاً، على سبيل المثال، بواقعة أن تحقق الحرية الفردية في الميدان الاقتصادي يؤول في النهاية الى تقويض الحرية (ومعها العدالة والمساواة) في المجتمع ككل؟ اليس من المحتمل أن يكون مُقدَّراً لفوضى السوق بالضرورة أن تولّد دولة سلطوية؟ أليس من المحتمل أن يكون مُقدَّراً لأشكال العقل الأداتي اللازمة للسيطرة على بيئة معادية أن تُستخدم في تقييد البشر أنفسهم وفي قمعهم؟.

إذا كان كلّ هذا صحيحاً، فذلك يعني أن الحداثة كمشروع لم تقم لها أية قائمة أبداً. أو أنها، بالأحرى، لم تفرد شراعها الخلاصيّ الظافر إلا لكي تحلّ خيوط تقدّمه في كلّ خطوة. وها نحن إذاً أمام سبيل لتفسير نشوء ما بعد الحداثة، التي تنبع من استحالة الحداثة، من تفجّرها الداخلي أو التهامها لذاتها، فضلاً عن منابع أخرى. بيد أنّ هذه الاستحالة هي استحالة كانت متأصلة فيها منذ البداية، وليست ضرباً من الانهيار النهائي الذي يتيح من ثمّ لما بعد الحداثة أن تولد. وإنّ ما ترى فيه الاشتراكية رأياً آخر هو مثالية الردّ السريع الذي تردّ به ما بعد الحداثة على الحداثة، أي زعمها بين حين وآخر أنّ تلك الحقبة التاريخية الجبارة لا تعدو أن تكون مجموعة من التصورات الزائفة والسرديات الوهمية، وكذلك إخفاقها في طرح مسألة الشروط التاريخية الخاصة التي تضطر أفكاراً جميلة كأفكار العقل والحرية والعدالة لأن تتحول إلى صور زائفة تثير العطف والشفقة. وما تنكبّ عليه الاشتراكية هو هذه التناقضات الضرورية في الحداثة، وليس مسألة شكلية محضة كقابلية السرديات الكبرى للحياة

أو عدم قابليتها. ذلك أنه إذا ما كانت هذه السردية الكبرى بعينها قد أخفقت، فإن هذا الإخفاق لم يكن لأسباب ابستمولوجية محضة، بل - على سبيل المثال - لأن النظرية الليبرالية تطرح كونيةً لا تلبث الممارسة الليبرالية أن تقوّضها على نحو أكيد، أو لأنّ حرية البعض في مثل هذه الشروط لا يمكن أن تنفصل عن غياب حرية الآخرين. فالأسباب الابستمولوجية المحضة لا يمكن أن تؤدي إلى إفلاس سرديات كبرى مثل هذه، وإنما مأساةُ تاريخٍ اضطرت مثله العليا لأن تبدو في أعين ورثتها جوفاء فارغة إذْ كان هذا التاريخ عاجزاً عجزاً بنيوياً عن أن يكسوها لحماً. وبمعنى من المعاني، فإنّ ما بعد الحداثة هي الطفل الأوديبيّ لذلك العصر، الطفل الذي يتلوى حائراً ومرتبكاً إزاء الهوّة بين الكلام الكبير الذي يطلقه أبوه وبين أفعاله الواهنة الرخوة. ولأن المجتمع البورجوازي أب أو بطريرك ضعيف، عاجز عن إضفاء طابع كونيّ على ما لديه من أفكار الحرية والعدالة والاستقلال، فإنّ تصوره لما هو كوني يعتريه الفساد هو ذاته من جرّاء هذه الواقعة. وهذا يختلف بالطبع عن القول إن الكونية هي موضع ريبة وشك لمجرد كونها كذلك، بنقلةٍ تسرف في مديح الحداثة وإطرائها لكونها قد حددت المفهوم بالطريقة الوحيدة الممكنة. والحقّ أنّ ما من مكسب كبير في أن نُحِلَّ محلّ الإلحاح المجرد على الكونية رفضاً لها مجرّداً بالمثل.

وعلى الرغم من كلّ هذا، فإنّ الخلاف بين الاشتراكية وما بعد الحداثة حول مسألة التاريخ ليس في النهاية ذلك الخلاف الذي لا مجال للتسوية فيه. فكلتاهما تؤمنان بتاريخ يكون تاريخ تعدديةٍ، ولعبٍ حرّ، ومرونة، ونهايات مفتوحة. وبعبارة أخرى، فإن كلتيهما تؤمنان بتاريخ لا يكون التاريخ. فالغاية، بالنسبة لماركس، هي تحرير الخصوصية الحسّية للقيمة الاستعمالية من السجن الميتافيزيقي للقيمة التبادلية، الأمر الذي ينطوي على ما هو أعظم بكثير من مجرد التغيير الاقتصادي. والخلاف بين النظريتين هو خلاف على كيفية الوصول إلى غاية التعددية المنشودة هذه. فبالنسبة للتيارات الهشّة من ما بعد الحداثة، ربما كان ذلك التاريخ قائماً في هذه اللحظة بالذات، في الثقافة، أو الخطاب، أو الجنس، أو المتجر الكبير، في حراك الذات المعاصرة أو تعدديات الحياة الاجتماعية وتنوّعاتها. وهذه طوباوية زائفة تُسْقِط المستقبل على الحاضر، وبذا تبيع المستقبل قبل أن تمتلكه وتسجن الحاضر في ذاته. غير أنها محقّة إذْ ترى أنه ما لم يكن ثمة مستقبل محتمل يمكن تبينه بعض التبيّن في الحاضر، ما لم نستطع أن نشير إلى ما يمكن أن يستمدّ شكله من الحريات والمنجزات الحالية، فإن فكرة المستقبل تبقى فكرة مجرّدة شاحبة، وتكون يوطوبيا زائفة من نوع آخر. وهذا يعني أن الغرارة المخيفة لدى ما بعد الحداثة هي أيضاً بمثابة تقريع لليسار التقليدي الذكوري الذي برع أيّما براعة في إرجاء السعادة وتأجيلها بكلّ الحزم والتصميم.

أمّا بالنسبة لذلك النوع العنيد من ما بعد الحداثة، فإن وجودك تاريخياً يعني أن تخترق ترسيمة التاريخ المولّدة للزيف وتخرج عليها وتعيش على نحوٍ محفوفٍ بالمخاطر، بلا مركز، وبلا غايات أو أسس أو أصول، وأن تطلق العنان لتلك التكشيرة والزمجرة الغريبتين اللتين تنمّان على التهكّم والمرارة وأن ترقص منتشياً على شفير الهاوية. والحقّ أنّ من الصعب أن نعرف ما الذي يعنيه ذلك عملياً وفي الممارسة. من الصعب أن نلتقط المعنى الدقيق لأن يعيش المرء «بلا مركز» في تشايبنغ نورتن(٨)، وما إذا كان الرقص على شفير الهاوية يتّسق مع وضع نظارات ذات إطار من درع السلحفاة أو مع إعادة المرء

الكتب التي استعارها من المكتبة في الموعد المحدَّد. ولا شكّ أنّ أولئك الذين يحتفون بالذات المتقطّعة غير المترابطة، ممّن يضمون - بالمناسبة - كثيراً من التجريبيين الذين تدينهم ما بعد الحداثة، سوف يقلقون مثل بقيتنا إذا ما أخفق أبناؤهم في معرفتهم من أسبوع إلى آخر، أو إذا ذهبوا إلى المصرف الذي أودعوا فيه أموالهم منذ ستة أشهر ورفض مديره المثقّف فلسفياً أن يعيدها إليهم بحجّة أنه لم يعد من الممكن القول إنها لهم. كما أنه من الصعب أيضاً أن نرى كيف يمكن لهذه النظرة ألاّ تكون مجرد شكل آخر من أشكال المثالية، إذْ تكمن الحرية بالنسبة لها في قراءة العالم على نحوٍ مختلف.

أما بالنسبة للاتجاه الراديكالي من ما بعد الحداثة، فإن الحرية والتعددية لا يزال من الواجب خلقهما سياسياً، الأمر الذي لا يمكن أن يتمّ إلا من خلال النضال ضد ما يتميّز به التاريخ من ختام وانغلاق قمعيين، الأمر الذي وفّرت شروطه المادية اليوم التحولاتُ الثورية في النظام ذاته. ولقد رأينا أنّ الاشتراكية أيضاً تتلاءم مع تاريخ صراعيّ؛ إذْ ليس لديها أية رغبة في أن تؤبّد سردية كبرى كانت عموماً سردية ضنك ومذلّة. غير أن الاشتراكية لا تعترف بأن النظام قد غيّر ذاته إلى الحد الذي يمكن فيه للاشتراكيين أن يحصلوا على الكفاية مما يريدون، أو لا يعودون فيه بحاجة الى شيء مما اعتادوا على المطالبة به.

لقد رفض ماركس نفسه أن يبجّل كلّ ما حدث إلى الآن باسم التاريخ. فكل ما جرى، بالنسبة له، هو « ما قبل التاريخ »، تنويعٌ مملّ إثر تنويعٍ على وتر الاستغلال المقيم. و « ما قبل التاريخ » هذا قريب من بعض النواحي من تاريخ ما بعد الحداثيين. فهو « كابوس » نحاول أن نستيقظ منه، كما يقول كلّ من ماركس وستيفن ديدالوس الذي أبدعه قلم جيمس جويس؛ غير أن حلم المرء بأنه قد استيقظ منه ليكتشف بعد ذلك أنه لم يستيقظ ليس في الحقيقة سوى مزيد من الكابوس، وصورة مناسبة تمثّل الغرارة ما بعد الحديثة. فموت التاريخ، بالنسبة للاشتراكية، لا يزال أمراً يتوجّب الوصول إليه، وليس شحناً سريعاً للماضي يمكن أن نقوم به الآن، ربما بقراءة فوكوياما أو جان فرانسوا ليوتار، فيتيح لنا أن نبدأ من جديد. وإنها لقلّة قليلة من الثيمات تلك التي كان لها محتد تاريخي جليل أكثر من فكرة أننا نستطيع أن نقطع مع التاريخ. فالنزعة الشكّية الأبستمولوجية لها تاريخ قديم قدم الفلسفة ذاتها، على حدّ قول إلين وود(*). والمسألة بالنسبة لماركس ليست أن نتحرك صوب غاية التاريخ، بل أن نخرج من تحت كلّ ذلك بحيث يمكن لنا أن نخلق بدايةً؛ وكيما يمكن أن تنهض تواريخ ملائمة بكل ما تنطوي عليه من ثروة الاختلاف. وهذا ما سيكون في النهاية بمثابة الإنجاز « التاريخي » الوحيد. وعندها ستسير الكونية والتعددية جنباً إلى جنب. وذلك لأنه من غير الممكن أن يكون ثمة كلام على التعددية الأصيلة إنْ لم تتوافر الشروط المادية التي تتيح لكلّ الرجال والنساء أن يقرروا مصائرهم بحرية، حيث سيكون من الطبيعي أن يعيشوا تواريخهم بطرائق مختلفة. فنحن نظل مقيّدين بـ التاريخ ما لم تكن لدينا الوسائل المؤسساتية لتقرير تواريخنا الخاصة. وبهذا المعنى، فإنّ الفكرة الإنسانية الخاصة بقوّة مقرّرة لمصيرها، والتصوّر ما بعد الحديث الخاص بالذات المتعدّدة، ليسا غريبين في النهاية واحدهما عن الآخر. بيد أنهما غريبان عنّا الآن؛ لأن خلق تلك الشروط لا بد أن ينطوي على فعل أداتيّ، وعلى غايات محددة، وأفكار عن الحقيقة، وأشكال دقيقة من المعرفة، وذوات جمعية، وتضحية بلذائذ معينة؛ وباختصار، فإنه لا بد أن ينطوي على كل ما تراه ما بعد الحداثة ذات

(*) Ellen Meiksins Wood, "Introduction", Monthly Review (July/ Aug. 1995), P. 4.

النزعة الاستهلاكية بغيضاً ومنفّراً.

والحقّ أن هذا معنىً آخر من المعاني التي يتحرك فيها التاريخ بالنسبة للاشتراكية تحت علامة المفارقة الساخرة. بل إنها مفارقة خطيرة أيضاً، ذلك أن من السهل أن تُدَمَّر الغاية اللا ـ أداتية في السعي الأداتي وراءها، وأن تُبَرَّر الوسائل الوظيفية بالغاية اللا ـ وظيفية. وإلى هذا الحدّ، فإن أولئك الذين يرغبون في أن يضعوا اليوطوبيا في الحاضر يذكروننا على الأقل بما نقاتل من أجله، على الرغم من أنهم يساعدون على إرجاء تحققه. فغاية الاشتراكية هي خلق مجتمع لا نعود نضطر فيه لأن نبرر أفعالنا أمام محكمة النفعية، مجتمع يصبح فيه تحقق مقدراتنا وقوانا غاية مفرحة بحدّ ذاته. ولقد اعتقد ماركس أن مثل هذا التحقق الحرّ للذات هو ضرب من القيمة الأخلاقية المطلقة، على الرغم من إدراكه أن ما نملكه من مقدرات وقوى، وكيفية تحقيقنا لها، هي أمور نوعية ومتميّزة تاريخياً. وهذا معنى آخر لم تكن فيه الكونية والتميّز في نزاع واحدهما مع الآخر بالنسبة لماركس، على الرغم من انفصامهما في السلعة أو في الصدع ما بين الدولة والمجتمع المدني. وهكذا فإن الاشتراكية هي مسألة جمالية في جوهرها؛ فحيثما يكون الفن ينبغي أن يكون البشر. غير أن هنالك سبلاً مختلفة لإضفاء الطابع الجمالي على الوجود الاجتماعي، وهذا السبيل يختلف كثيراً عن أسلوب الحياة، أو التصميم، أو السلعة، أو مجتمع الفرجة.

إن النزاع القائم هنا بين الاشتراكيين وما بعد الحداثيين هو نزاع يدور جزئياً حول مفهوم «الانغلاق». فما بعد الحداثيين يميلون إلى النرفزة حيال هذه الفكرة، مطابقين بينها وبين أشكال يمكن الاعتراض عليها من الدوغمائية والإقصائية. غير أن الدوغما والانغلاق ليسا مترادفين. و «الدوغما» بالمعنى السيء للكلمة لا تعني تعبيرات «مغلقة»، إذْ أين هي التعبيرات التي ليست كذلك، بل تعني ادعاءات بالحقيقة ترفض أن تقدّم أية أسس أو أدلّة معقولة تقوم عليها. وبهذا المعنى، فإنّ واحداً من أكثر أشكال الدوغما ما بعد الحداثية شيوعاً هو اللجوء الحَدْسي إلى «التجربة»، والذي هو مطلق لأن من غير الممكن دحضه. (وليس كلّ لجوء إلى التجربة هو من هذا النوع بالضرورة). بل إن مثل هذه النزعة الحَدْسيّة هي الشكل الأشد دهاءً ومكراً وانتشاراً بين أشكال الدوغمائية المعاصرة، وهي أشدّ هيمنة في الحلقات «النظرية» من أية طغيان سلطوي آخر. ويبقى علينا أن نذكّر ما بعد البنيويين بوجه خاص، أن هنالك أيضاً معنى حيادياً لمصطلح «الدوغما»، يقتصر على ما يُعلَّم أو يُذَاع، دون أن يكون بالضرورة غير قابل للطعن العقلاني فيه أو الاعتراض العقلاني عليه.

والمسألة، على أية حال، أن بعض الراديكاليين ما بعد الحديثين ينفرون من فكرة الانغلاق بكل جوارحهم لدرجة أنهم لا يرغبون في إقصاء أحد كائناً من كان عن نظامهم الاجتماعي المنشود، هذا النظام الذي يبدو سخياً على نحوٍ مؤثّرٍ إلا أنه منافٍ للعقل والمنطق على نحوٍ واضحٍ وأكيد. فبالنسبة للفكر الراديكالي، لا ينبغي بأيّ حال من الأحوال أن يُنْتَقد الانغلاق والإقصاء صراحةً بشيء من الروح الليبرالية العاطفية. ففي مجتمع حرّ، وبالتعريف، لا مكان للعنصريين، أو المستغلّين، أو البطاركة، دون أن يعني ذلك ضرورة تعليقهم من كواحلهم على أبراج الكنائس. والمجتمع التعددي حقّاً لا يمكن أن يتحقق إلا بعداء حازم تجاه أعدائه. والفشل في إدراك ذلك يعني إسقاط المستقبل التعددي على الحاضر المتصارع عليه، على طريقة بعض الفكر ما بعد الحديث، وبذا تعريض هذا المستقبل إلى

خطر الحصار والانسداد التام. والحقّ أنّ الفكرة التي ترى أنّ كلّ انغلاق هو انغلاق قمعيّ هي فكرة زلقة نظرياً وعقيمة سياسياً على حدّ سواء، دَعْ عنك كونها بلهاء تماماً، إذْ لا يمكن أن يكون ثمة حياة اجتماعية من دونه. فالمسألة ليست مسألة إدانة الانغلاق وشجبه بالمطلق، بحركةٍ هي حركة ذات طابع كوني وشمولي إذا ما كانت أي شيء، بل مسألة تمييز بين أنواعه المولّدة للفاعلية والمقدرة وأنواعه المولّ شلل والعجز. والحال أنّ العداء ما بعد الحديث تجاه الانغلاق ليس من بعض النواحي سوى · مة نظرية خيالية للنفور الليبرالي من «الماركات» و الـ«ويّات». فمن المميّز لليبرالية أن تجد الأ سماء والتعريفات بمثابة القيود، وذلك لأن الليبراليين في هذه الأيام ليسوا عموماً في الموقع أو الوضع الذي يجعلهم بحاجة إلى هذه الأسماء والتعريفات. غير أنّ الحال لم يكن كذلك في ماضيهم " سياسي. والحقّ أن عدم حاجة الحكام لأن يسمّوا أنفسهم أو يطوروا «إيديولوجياتهم» هو مؤشر دقيق على قوتهم.

ترجمة: ثائر ديب

هوامش الترجمة

(١) لإدراك الفارق الذي تقيمه ما بعد الحداثة بين التاريخ History (بالحرف الكبير) والتاريخ (history) (بالحرف الصغير) يمكن أن نورد ما قاله فرانسيس فوكوياما في كتابه نهاية التاريخ والإنسان الأخير: «إنّ ما أشرت إلى بلوغه النهاية ليس وقوع الأحداث، بما في ذلك العظيمة والأليمة منها، وإنما التاريخ History: أي التاريخ history بوصفه سيرورة مفردة، متماسكة، تطورية، حين ناخذ في حسباننا تجربة جميع الشعوب في جميع الأزمان».

(٢) الويغ، whig: حزب سياسي بريطاني سابق، يمكن اعتباره بمثابة السلف لحزب الأحرار، أبدى معارضة دائمة لحزب التوري الذي يمكن اعتباره بمثابة السلف لحزب المحافظين.

(٣) ما العمل؟: كتاب لينين الشهير الخاص ببناء حزب سياسي ثوري في ظروف روسيا القيصرية. أما الثامن عشر من بروميربونابرت، فهو كتاب ماركس الذي يناقش فيه ظروف الصراع الطبقي في فرنسا مع وصول لوي بونابرت الى السلطة. ورأس المال هو كتاب ماركس الشهير عن نمط الانتاج الرأسمالي بصورة عامة.

(٤) السرديات الكبرى، grand narratives: من أهم المفاهيم التي يتكرر انتقادها من قبل ما بعد الحداثيين ويقصدون بها أية نظرية شمولية تشكّل أساساً تتم العودة إليه في التفسير، وخاصة الماركسية والتنوير. يقول جان فرانسوا ليوتار في كتابه الوضع ما بعد الحداثي: «أستخدم كلمة «حديث» كيما أصف كلّ علم يستقي مشروعيته باللجوء صراحةً إلى هذه السردية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة أو خلق الثروة... كانت هذه هي حكاية التنوير، التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية-سياسية جيدة، هي السلام الشامل.. ومع التبسيط إلى آخر مدى، فإنني أعرّف «ما بعد الحداثي» بأنه التشكك إزاء السرديات الكبرى. هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم؛ لكن هذا التقدّم بدوره يفترضه سلفاً».

(٥) أوشفيتز: أحد معسكرات التعذيب والاعتقال النازية الشهيرة.

(٦) الكاليدوسكوب: أداة تحتوي على قطع من الزجاج الملوّن ما إن تغيّر أوضاعها حتى تعكس مجموعة من الأشكال الهندسية مختلفة الألوان لا نهاية لها.

(٧) الثقافوية، culturalism: نزعة ترى أن الثقافة تحديداً هي نظام القيم الأساسي للمجتمع وأن بنية الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالثقافة المميزة لمجتمع معين. وهذا يعني أن كلّ نظام اجتماعي ثقافي يتميّز بشخصية أساسية. وترى هذه النزعة أيضاً أنّ كل مجتمع يميل إلى تشكيل كلّ ثقافي فريد. ويبدو الامر كما لو ان هذه النزعة ترى أن الافراد لا يكونون عرضة إلا لثقافة مجتمعهم المعين، وأن ثقافة هذا المجتمع لا يخترقها الصراع. كما تتجاهل ان المجتمع الواحد يشتمل على بيئات متنوعة كثيرة. والثقافوية لا تأخذ بالحسبان وبصورة كافية تأثير الأوضاع والشروط الملموسة والتاريخية على النظم الثقافية والاجتماعية. وهي تقوم على فرضية مفادها وجود عناصر ثقافية خصوصية وثابتة تتعدّى مراحل التطور التاريخي.

(٨) تشايبنغ نورتن، Chipping Norton: مدينة جنوبي إنجلترا. تقع على بعد ٣٢ كيلومتراً من أكسفورد.

القصيدة الغنائية

إعداد وترجمة: صبحي حديدي

المنشغلون بنظرية «القصيدة الغنائية» Lyric، وبالنزعة الغنائية Lyricism بصفة عامة، لن يتمكنوا في أيّ يوم قريب من نسيان العبارة الرهيبة التي تُنسب إلى اثنين من علماء الألسنية وباتت تُعرف باسم «فرضية سابير ـ هورف»: قد نضطرّ إلى إهمال بعض أبعاد الشعر الغنائي لأننا ببساطة لا نملك مفردات مناسبة تصلح لمناقشة تلك الأبعاد!

وليس في الأمر مبالغة. مصطلح «الغنائية» يُعدّ بين أكثر مصطلحات نقد الشعر ذيوعاً واستخداماً؛ والقصيدة الغنائية حاضرة بقوّة في كلّ أشعار الشعوب، أيّاً كان العصر واللغة والجغرافيا؛ ولا يكاد شاعر واحد يفلت من سطوة الميول الغنائية؛ ومع ذلك فإنّ الكثير من الغموض ما يزال يكتنف تعريف المصطلح، وثمة الكثير من الفقر في أدوات تشخيص الغنائية، وتحليل أنماطها التعبيرية وأنساقها الأسلوبية.

ولعلّ أوضح أسباب هذه الحال، وأبسطها ربما، هو حقيقة أنّ القصيدة الغنائية كانت منذ البدء وما تزال حتى اليوم «أمّ الشعر» في كلّ ثقافات العالم، وليس في معظمها فحسب. إنها شكل اللغة الأبكر والأكثر عفوية، وليس شكل اللغة المطوّر والإنعكاسي والنثري والخطابي. وهي، بمعنى آخر، اللغة في مستواها الخام الذي ينظّم المدركات على نحو لا هو بالموضوعي الجافّ ولا بالذاتي العائم؛ وهي اللغة إذْ تصبح وسيطاً شبه وحيد لتنظيم الكمّ الهائل من الأحاسيس والأفكار والمدركات التي لا قرار لها ولا حدود؛ وهي، أخيراً، اللغة إذْ تنقلب إلى مزيج ناجح بين الكلمة ذات الجَرْس، والموسيقى ذات الإيقاع الهرموني، والمعنى ذي المدركات الحواسّية.

السبب الثاني يعود إلى أنّ شكل القصيدة الغنائية صمد على مرّ الدهور، في جميع الثقافات الشفوية والمكتوبة، ولاح على الدوام وكأنّ القصيدة الغنائية هي اختصار الشعر بأسره، أو هي تسميته الثانية. وهكذا تنتقل الإشكالية من سؤال: «ما هي القصيدة الغنائية»؟ إلى سؤال: «ما هو الشعر»؟

ولا ريب في أنّ المشكلة تصبح مأساوية حين يشجّع الجهل بمعاني المصطلح على اعتناق التفسير الخاطىء، العائم على السطح اللفظي وحده، والذي يقول إنّ القصيدة الغنائية هي النصّ الشعري الذي يغنّي أو يُكتب

لكي يُغنّى! وفي توسيع ثانٍ، أكثر جهلاً، يُقال إنّ القصيدة الغنائية هي تلك التي تحاكي الموسيقى وتسعى إلى الطرب والتطريب، خصوصاً وأنها (كما يشيع عند بعض الشعراء والنقاد العرب) قصيدة موزونة تحديداً وحصراً. وأمّا في التوسيع الثالث لهذا التفسير الجاهل فإنّ القصيدة الغنائية لا يمكن إلا أن تكون «ذاتية»، «عاطفية»، «جياشة المشاعر» و/أو «حماسية»! ويحدث مراراً أن يجاهر صغار كتبة قصيدة النثر العربية بالعداء للغنائية لأنها «مفرطة في الموسيقية» أو لا تسمح بـ«تفجير اللغة» و«تطوير الإيقاع الداخلي». ولا ريب في أنهم يجهلون حقيقة أنه ما من شاعر عربي ناضج يكتب قصيدة النثر إلا وأعطى ـ راضياً سعيداً ـ عشرات النماذج الغنائية.

•••

كان الناقد الكندي الكبير نورثروب فراي قد وجد طريقة ذكيّة للفرار من مناقشة خصائص القصيدة الغنائية، وذلك عن طريق استعراض تلك الخصائص الأخرى التي لا تمتّ إليها بصلة! وأمّا الناقد الأمريكي رينيه ويلليك فقد طالب بالإقلاع عن محاولات تعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية، معتبراً أنّ جهود التعريف لن تتوصّل إلى ما هو أبعد من التعميمات العريضة، وهذه قد تزيد الإشكالية تعقيداً، أو قد تذهب ببعض المفردات القليلة التي تظلّ كلّ ما نملك من عدّة في مناقشة المصطلح.

وقد يكون ويلليك على حقّ بالفعل، الأمر الذي لا ينفي ضرورة استعراض جملة من الخصائص العريضة المتفق عليها، والتي لا تزعم الإحاطة بالمصطلح في أية حال. وهكذا فإنّ القصيدة الغنائية هي تلك التي تعكس معظم أو جميع الخصائص التالية:

أوّلاً ـ أنها إجمالاً قصيرة، أو قصيرة نسبياً. وما يسبغ خصوصية تعبيرية على القصيدة الغنائية ليس الإيجاز اللفظي، أو «المقدار الكمّي» للكلمات والجُمَل والسطور والمقاطع، بل هو إيجاز التجربة الإنسانية التي تلتقطها تلك القصيدة. إنها لا ترصد هذا أو ذاك من أطوار وأحوال وتقلّبات الصوت الناطق في القصيدة، بقدر ما تكثّف تجربته وهو في شرط بالغ الخصوصية، ضمن برهة واحدة وجيزة وبالغة الكثافة. وخصيصة الإيجاز هذه علامة حاسمة في بناء الموقف الغنائي، ولكنها ليست علامة لازمة على نحو مطلق. ثمّة عشرات القصائد الطويلة التي تفلح في بلوغ مناخات غنائية رفيعة، والأمثلة عديدة بالطبع. غير أنّه قد يكون صحيحاً، في المقابل، أنّ غنائية أيّة قصيدة مهدّدة بالتناقص كلما طال حجمها واتّسع نطاقها التمثيلي وتعدّدت المواقف الإنسانية التي تلتقطها.

ثانياً ـ الصوت الناطق في القصيدة الغنائية يعود إلى ضمير المتكلم بصيغة المفرد أساساً، وإذا توفّرت صلات حوارية بين هذا الصوت والضمائر الأخرى فإنّ تلك الصلات تنبثق من الداخل إلى الخارج، أي من ضمير المتكلّم إلى الضمائر الأخرى، وليس العكس.

ثالثاً ـ هيمنة ضمير المتكلم المفرد على حركة القصيدة تحرّض على نشوء بؤرة تركيز للعلاقة بين الشاعر والقارىء، وتخلق مساحة مُشرعة يشغلها هذا الأخير في تفاعله مع القِيَم الوجدانية والشعورية والعقلية التي يتوسّلها الشاعر. ولعل تقريب القارىء من برهة الرؤيا الكثيفة التي تلتقطها القصيدة هو بين أبرز أغراض أية قصيدة غنائية. وبذلك يمكن القول إنّ البرهة الكثيفة التي تلتقطها القصيدة الغنائية تتّصف بسرعة الوصول وعمق التأثير في آن معاً.

رابعاً ـ القصيدة الغنائية شخصية في موضوعها، وذاتية في التقاطها للعالم الخارجي، ومتخففة ـ وأحياناً خالية تماماً ـ من البنية الدرامية والخطّ السردي. ولكن يحدث أن يكون الصوت الناطق في القصيدة أقرب إلى «صوت ضمني» يتحاور مع الصوت الآخر الذي تنسبه القصيدة إلى الشاعر، أو يتماهى معه، أو يندمجان معاً في نظر القارىء على الأقلّ. وإنّ إحدى أفضل الطرائق الإجرائية في تحليل بُنية القصيدة الغنائية هي مراقبة معدّلات التناسب بين الصوت المركزي الطاغي على القصيدة والناظم لحركتها (وهو ضمير المتكلم المفرد)، والأصوات الأخرى التي قد يتحاور معها الصوت المركزي، سواء على هيئة ضمائر مخاطَبة أو في صيغة أقنعة مموّهة.

ورغم أنّ الشبكات المتغايرة للحوار بين ضمير المتكلم والضمائر الأخرى تسبغ على القصيدة الغنائية طابع العلاقة مع آخَر خارج الـ«أنا» الناطقة، فإنّ هذه العلاقة لا ترقى إجمالاً إلى مستوى الحركة الدرامية التي تسمح بالقول إنّ القصيدة الغنائية يمكن أن تكون ذات بُنية درامية أيضاً. والسبب يعود، ببساطة، إلى غياب أيّ فعل تبادلي سوى ذاك الذي يصدر عن ضمير المتكلم، أو يبدأ منه لكي ينتهي إليه.

خامساً ـ القصيدة الغنائية عالية التركيز في طرائقها التعبيرية، وهي كذلك لأنّ حجم أيّ نصّ يلعب دوراً بارزاً في صياغة بُنيته ومحتواه، ولأنّ البرهة الكثيفة الملتقطَة على مستوى المعنى لا بدّ أن تستدعي كثافة نظيرة على مستوى الشكل أيضاً. ومعمار القصيدة الغنائية الإيقاعي يتطلّب التركيز العالي، والإشارة البرقية، وهندسة التكرار المقطعي أو الصرفي أو اللفظي، وهذا النمط أو ذاك من «اللازمة» التي تشدّ نسيج الإيقاع.

●●●

يتضمن هذا الملفّ مادّتين.

الأولى من «موسوعة برنستون للشعر والشعريات»، وهي مادة ذات فضائل كثيرة ومثالب أقلّ (بينها، مثلاً، العرض المنتقص للقصيدة الغنائية العربية)، إلا أنها تظلّ أفضل استعراض موسوعي مفصّل لمفهوم وتاريخ وأنواع القصيدة الغنائية. وهنا أيضاً تبدو هذه الكتلة الواسعة من الشعر الغنائي الذي أنتجته البشرية على مرّ العصور وكأنها تطرح السؤال الكبير التالي: ما الذي يتبقى من شعر الإنسانية إذا حذفنا منه أنماط الشعر الغنائي؟

المادة الثانية تتناول بعض السياقات السوسيولوجية والتاريخية والجمالية التي تفسّر طغيان شكل القصيدة الغنائية في الشعر العربي، أو ربما نهوض هذا الشعر على شكل غنائي كبير وحيد تقريباً، هو القصيدة. وياروسلاف ستيتكيفتش يثير عدداً من النقاط الهامّة، حول مفهوم النوع الأدبي كأداة لفهم العالم وليس لإنتاج الفنّ فحسب؛ واختلاف الطراز الغنائي العربي عن غنائيات القرن الثامن عشر الأوروبية، الطافحة بالعواطف والدموع؛ وشخصية الشاعر العربي ضمن منظورات وقِيَم العصور الوسطى؛ وملابسات مفهوم «الشعر ديوان العرب» في ضوء علاقة الشاعر بالجماعة وبالمجتمع؛ وخصوصية شعر «النسيب»، وسوى ذلك.

وهذا الملفّ خطوة أولى على طريق طويل.

ص. ح.

١

القصيدة الغنائية: التاريخ والأنواع والأغراض

I ـ الأصل والتعريفات

القصيدة الغنائية واحدة من المقولات الثلاث العامة في الأدب الشعري، والإثنتان الأخريان هما القصيدة السردية Narrative (أو الملحمة Epic)، والقصيدة الدرامية. ورغم أنّ السمات الفارقة بين هذه المقولات الإفتراضية الثلاث تظلّ موضع نقاش أحياناً، فإنه يمكن القول إنّ القصيدة الغنائية تحتفظ بصفة أساسية بعناصر دالّة في أصولها على التعبير الموسيقي ـ الغناء، والإنشاد، والقراءة بمصاحبة موسيقية(*). ورغم أنّ تكوين القصيدة الدرامية والملحمية قد يعود بدوره إلى التعبير اللحني الفطري الذي تأقلم مع حاجة شعائرية واتخذ شكله على ذلك النحو، فإنّ الموسيقى في الشعر الملحمي والدرامي كانت عاملاً ثانوياً إزاء العوامل الأخرى، التي تقوم في الأساس على أداة المحاكاة Mimesis أو الإستذكار Mnemonic. أمّا في حالة القصيدة الغنائية فإنّ الموسيقى عنصر تكويني في العمل، بالمعنيّين الفكري والجمالي: إنها تصبح بؤرة مدارك الشاعر حين تتخذ هذه شكلاً لغوياً ينقل القِيَم الوجدانية والعقلية. والأهمية الإبتدائية للعنصر الموسيقي تتضح في العديد من المصطلحات التوليدية التي استخدمتها مختلف الثقافات لتعيين الشعر غير السردي وغير الدرامي.

والحديث عن خصائص «موسيقية» في الشعر الغنائي لا يعني القول إنّ ذلك الشعر لا يُكتب إلا بقصد الغناء. كذلك لا تعني صفة «الموسيقيّ» أنّ القصيدة الغنائية تمتلك سمات مثل طبقة الصوت Pitch، أو التناغم النغمي Harmony، أو الترخيم Syncopation، أو الطِباق اللحني Counterpoint، وما إلى ذلك من سمات بنيوية في الخطّ والمقطع الموسيقي والنغمي (وذلك رغم استخدام النقد لهذه المصطلحات على نحو تعميمي). وتعريف الصفة الغنائية استناداً إلى هذه العوامل أمر يعني حصر القصيدة الغنائية في وجهة تقديمها أو في جوانب عمارتها الصوتية فحسب. هذه، أساساً، هي المقاربة التي اعتمدها النقد الكلاسيكي في تناوله للشعر. من جانب آخر تبدو مساواة الغنائية الشعرية بالسمات غير المعمارية Nonarchitectural أو «الوجدانية» في الموسيقى غير ذات فائدة بدورها، لأنها تفضي إلى تعريفات للقصيدة الغنائية تحثّ على أسئلة من نوع «جوهر الشعر»، أو

«الشعر الصافي»، أو «الشعر» بصفة أكثر إبهاماً. والقول إنّ «صفة الغنائية هي أنها نتاج الطاقة الشعرية الصافية غير المقترنة بطاقات أخرى، وأنّ القصيدة الغنائية والشعر هما مصطلحان مترادفان» (درنكوتر) يعدّ تعريفاً متشدداً للغنائية، مثله مثل ذلك الزعم المضاد الذي يقول إنّ هذا المقطع أو ذاك غنائي لمجرّد أنه يمتلك «سمة البناء الوزني أو العمارة» (موراي). كلاهما متشددان.

ومعظم الإضطراب في الإستخدام النقدي الحديث لمصطلح «القصيدة الغنائية» (أي استخدام ما بعد ١٥٥٠) يعود إلى الإفراط في توسيع المصطلح بحيث يشمل كتلة من الكتابة الشعرية بدّلت طبيعتها جذرياً على مدى قرون من تطوّرها. والإستخدام النقدي الأوّل لكلمة Mele الإغريقية كان بغرض التميز العريض بين أنماط شعرية لادرامية ولاسردية مختلفة: القصيدة المغنّاة Melic [الإغريقية] كُتبت بقصد الغناء مع مصاحبة موسيقية، على نقيض من القصائد الأيامبية والرثائية التي كانت تُنشد. والإستخدام الأوّل للقصيدة الغنائية بقصد وصف مختارات من الكتابة الشعرية المشتملة على أجناس متعددة لم يأتِ حتى العصر الإسكندري، حين باتت القصيدة الغنائية مصطلحاً أنواعياً Generic يصف أيّة قصيدة تُكتب لكي تُغنّى؛ وكان هذا المعنى هو الذي احتفظت به القصيدة الغنائية حتى عصر النهضة. واهتمام نقّاد ما قبل عصر النهضة بأوزان القصيدة المغناة أو الشعر الغنائي كان متطابقاً تماماً مع المبدأ الذي نهضت عليه المقولة.

غير أنّ الشعراء، مع بدء عصر النهضة، أخذوا يلائمون العمل مع الوسيط البصري إسوة بالوسيط السمعي. وحتى حين كان نقّاد من أمثال مينتورنو وسكاليغر وسيدني وبوتنهام يستكملون مناقشاتهم للشعر الغنائي، كانت القصيدة الغنائية قد أصبحت لتوّها شيئاً مختلفاً تماماً عن القصيدة المغناة. ولأنه لم يعد يقوم بدور الشاعر المغنّي أو الشاعر المؤرّخ أو الشاعر الجوّال، كفّ الشاعر عن «تأليف» قصيدته بغرض التقديم الموسيقي وأخذ «يكتبها» من أجل مجموعة قرّاء. والقصيدة الغنائية، الوريث الإسمي لنهج عريق في الكتابة الشعرية، ورثت واستخدمت موضوعات، وأوزاناً، ومواقف، وصُوَراً محدّدة؛ ولكنها في تأقلمها مع وجهة التقديم الجديدة وجدت نفسها وقد تجرّدت من العنصر ذاته الذي كان الأساس في غنائيتها: الموسيقى.

وفي العصر الذي شهد خضوع القصيدة الغنائية لهذا التحوّل الحاسم، أي في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، اختار النقّاد أن يهملوا هذا النوع أو أن يتعاملوا معه وفق ذات المعايير الكمّية أو الوزنية التي استخدمها الكلاسيكيون. وهكذا فشل النقّاد، حتى القرن السابع عشر، في التمييز بين القصيدة الغنائية الحقّة أو اللحنية، مثل «أغنيات» شكسبير وكامبيون ودرايدن، والقصائد الغنائية اللفظية غير الموسيقية عند وولر ودون ومارفيل. واستُخدم مصطلح القصيدة الغنائية في وصف القصيدة ـ الأغنية المباشرة الصريحة، مثل القصيدة ـ المطبوعة ذات الصياغة اللغوية العالية. وفي فرنسا وإنكلترا القرن الثامن عشر كان الإهتمام الكلاسيكي الجديد بالنوعين المأساوي والملحمي طاغياً بما يكفي لكي يتراجع موقع القصيدة الغنائية في النقاشات النقدية. وحين جاءت الحركة الرومانتيكية، بإعلائها شأن الأطوار الغنائية، تواصل الإضطراب الإصطلاحي في المعادلة بين «القصيدة الغنائية» و«الشعر» عند وردزورث، غوته، شيللي، [إدغار الان] بو، وسواهم من الشعراء والمنظّرين. وكان

تطوّر المنهجية العلمية في القرن التاسع عشر، بما رافقه من إلحاح على دقّة المصطلحات وتصويب التمييزات الأنواعية، قد تجلّى في النقد الأدبي على هيئة اهتمام بالطبيعة الخاصة والتكوينية للقصيدة الغنائية. وأمثال التعريفات التي قدّمها درينكوتر وموراي أعلاه تمثّل المعايير المفرطة في الإشتمال أو المفرطة في الإختزال، والتي انبثقت من ذلك الإهتمام. وكانت المحاولات النقدية لإعادة تأسيس الجوهر اللحني أو الموسيقي للشعر الغنائي بمثابة منهج ثالث، وغير ناجح بدوره، في سبيل التعامل مع جانب المفارقة في شعر «موسيقي» ولكنه لم يعد «لحنياً» بالمعنى الأدبي. هذا، في سطور مبسطة للغاية، هو تاريخ الإلتباس اللفظي الذي لجأ إليه نقّاد ما بعد عصر النهضة من أجل إخفاء فشلهم الجوهري في تعريف الجوانب الدقيقة للقصيدة الغنائية المتميّزة عن الشعر السردي والشعر الدرامي، وكذلك في تعريف تلك الجوانب التي تبرّر استخدام مصطلح واحد تندرج فيه جميع أنماط القصيدة التي تُطلق عليها صفة «الغنائية».

إنّ المحاولات النقدية لتعريف الشعر الغنائي عن طريق الإشارة إلى خصائصه الثانوية (أي غير الموسيقية) تعثّرت لأنها كانت تصف مختلف التصنيفات التاريخية لقصيدة النثر بدل تعريف المقولة ككلّ. وبين التوصيفات الأشهر والأكثر اقتباساً حول القصيدة الغنائية ذاك الذي يقول إنها يجب: ١) أن تكون قصيرة (إدغار ألن بو)؛ أن تكون «قصيدة تسند أجزاؤها بعضها البعض ويفسّر واحدها الآخر، وكلّ جزء يسهم بنسبته في تناغم وإسناد الغرض والتأثير المعروف للترتيب الوزني» (كولريدج)؛ و٣) أن تكون «التدفّق العفوي لأحاسيس جبّارة» (وردزورث)؛ و٤) أن تكون كثيفة في تعبيرها الذاتي والشخصي (هيغل)؛ و٥) أن تكون «فعلاً للروح منقلباً على الإرادة» (شوبنهاور)؛ أو ٦) أن تكون «تلقّظاً نسترقّ السمع إليه» (جون ستوارت ميل).

ورغم أنّ سمات الإيجاز، والإنسجام الوزني، والنزعة الذاتية، والحسّية، وخصوصية الصورة تُنسب غالباً إلى القصيدة الغنائية، فإنّ من الواضح وجود مدارس شعرية لا تعكس هذه المعايير. إنّ صفة «الإيجاز»، في معناها الأكثر نسبية، تُطلق على قصيدتَي ملتون L'Allegro و Il Penseroso، فضلاً عن معظم قصائد الرثاء الإنكليزية الشهيرة. ومعظم نماذج الشعر الحرّ Vers libre في عصرنا الحالي تناقض قاعدة الإنسجام الوزني. والقصائد الغنائية المنتمية إلى المدرسة الصُوَرية Imagist يندر أن تكون «مشبوبة العاطفة» بالمعنى المألوف للكلمة. و«كَدّ الليل» عند الشعراء الميتافيزيقيين أمر أقلّ حسّية مما يحتمل المعنى الرومانتيكي للكلمة. ولا مفرّ من أن تقلق النزعة الذاتية بال ناقد القصائد الغنائية الإليزابيثية. وأخيراً فإنّ الإقرار الفنّي الشائع، القائل بأنّ التعبير الأفضل ـ وربما الأوحد ـ عن العنصر الكوني يكمن في مجاز محدّد بعينه، إنما يبطل أيّ تمييز بين القصيدة الغنائية وغير الغنائية على أساس استعاري أو موضوعاتي.

والقاسم المشترك، الذي لا يمكن اختزاله، بين جميع القصائد الغنائية ينبغي، بالتالي، أن يشمل تلك العناصر التي يشترك فيها الشعر مع الأشكال الموسيقية التي أنتجته. ورغم أنّ القصيدة الغنائية ليست موسيقى، إلا أنها ممثّلة للموسيقى في أنساق الصوت، وفي إقامة إيقاعها وقافيتها على ميزان الأغنية المنتظم الخطّي. أو هي، على نحو أبعد، تستخدم النغمة وتناغم الأصوات لكي تقارب

التنويع النغمي في الأنشودة أو الترنيمة. وهكذا فإنّ القصيدة الغنائية تحتفظ بدليل بنيوي أو كينوني على أصولها اللحنية، وهذا العامل يخدم كمبدأ مَقُوْليّ Categorical في توصيف الغنائية الشعرية.

والنقاد في القرن العشرين نسبوا إلى القصيدة الغنائية جوهراً موسيقياً، فاعتبروا أنه سمتها الحيوية، واقتربوا بذلك من صياغة تعريف دقيق وشامل لهذه القصيدة: «كلمات مُنْبَنية في معناها الشعري عن طريق انبنائها في الصوت، الصوت في تأليفه، أي الموسيقى» (ر. ب. بلاكمور)؛ و«الشاعر لا يؤلّف بهدف جعل اللغة موسيقى مبهجة ومثيرة، بل هو يؤلّف موسيقى بهيجة ومثيرة في اللغة بهدف جعل ما يودّ قوله فعّالاً في أذهاننا» (لاسيل أبيروكومبي). والشعر الغنائي هو «الشكل الذي فيه يقدّم الفنان صورته ضمن علاقة مباشرة مع نفسه» (جيمس جويس). و«لهذا فإنّ ما يُنقل في الشعر الغنائي ليس مجرّد عاطفة، بل الإدراك الحسّي التخييلي للحالات العاطفية» (هربرت ريد). إنه «محاكاة جوّانية للصوت والمخيّلة» (نورثروب فراي). وبذلك يمكن القول، في استخدام النقد الحديث، إنّ القصيدة الغنائية مصطلح عامّ، مَقُوليّ، وإسميّ؛ في حين أنّ المصطلح في ما قبل عصر النهضة كان محدداً، وأنواعياً، ووصفياً. والقصيدة الغنائية في المعني المعاصر هي نمط من الشعر يمثّل عمارة موسيقية ويمثّل على صعيد الموضوعات حساسية الشاعر كما تتجلى في اندماج المفهوم والصورة. وأمّا في معناها الأقدم والأضيق فإنّ القصيدة الغنائية كانت، ببساطة، قصيدة تُكتب لكي تُغنّي؛ وهذا المعنى يتواصل في العامية الحديثة عند وصف كلمات أغنية ما بأنها قصيدة غنائية.

II ـ التطوّرات التاريخية

أياً كانت فائدة تعريفات القصيدة الغنائية، فإنها عاجزة عن إيضاح المرونة الكبرى للتكنيك ونطاق الموضوعات التي ساعدت هذه المقولة على ضَمّ ما يرجّح كفّة الأدب الشعري. هنالك عشرات الأنواع الأدبية بالمعنى الحرفي للكلمة، تتراوح بين القصائد الأثينية القديمة وصولاً إلى الشعر الحر، ولا تترك أيّ موضوع دون أن تطرقه. ورغم أنه من المحال اختصار كل ما يخصّ التطور التاريخي للقصيدة الغنائية، فإنّ بعض الحقائق العامة تنمّ عن أهمية خاصة كأجزاء في نسق متنامٍ من النظريات حول التعامل مع الطراز الغنائي في مختلف العصور، والثقافات، والأفراد. والقصيدة الغنائية قديمة قِدَم الأدب المكتوب، وتاريخها هو تاريخ التجربة الإنسانية في أكثر أطوارها حيوية.

أ ـ الشرق الأوسط القديم والتراث الغربي

من المعقول الإفتراض أنّ أولى القصائد الغنائية وُجدت حين اكتشف البشر المتعة الناجمة عن ضَمّ الكلمات في تسلسل متناسق ذي معنى، يترافق مع السيرورة الفيزيائية لتلقّط أصوات إيقاعية ونغمية تنقل الأحاسيس. والميل الإنساني العفوي إلى الهمهمة والتنغيم كتعبير عن المزاج، وشيوع هذا الميل

اجتماعياً في الثقافات البدائية عن طريق إنشاد أو غناء مقاطع بلا معنى في الشعائر القَبَلية، أمران موثّقان تماماً. ولا أحد سوف يتمكن من معرفة تلك النقطة القصيّة من الزمن، حين كفّت المقاطع عن كونها لغواً واتخذت لها معنى، وتمّ تأليف أوّل قصيدة غنائية. لكنّ هذه الإستحالة لم تمنع التكهّن بالأصول الشعبية للأدب. وأقدم دليل مدوّن على الأدب الشعري يوحي بأنّ تلك التآليف انبثقت من أنشطة شعائرية مصاحبة للمناسبات الدينية، وكانت تعبّر عن تجربة صوفية. والباحثون عثروا عند سكان الأسكيمو وهنود أمريكا والبولينيزيين على دليل يدعم نظرية الإشتقاق الديني للشعر عموماً، وللقصيدة الغنائية بصفة خاصة.

١ ـ القصيدة السومرية:

نُظمت أقدم القصائد الغنائية في الشرق الأوسط في سومر (العراق الحديث). والحقبة السومرية القديمة أو الكلاسيكية (٢٣٠٠ ـ ٢٠٠٠ ق. م.) أنتجت الإبتهال المقدّس، في حين أنّ الحقبة الجديدة (٢٠٠٠ ـ ١٧٠٠) أضافت المزيد من الكنوز الغنائية على هيئة أمثال، وترانيم، ومراثٍ، وتعاويذ، وأغنيات حبّ. وكانت القصائد الغنائية قد شهدت النور أبكر بـ ٢٥٠٠ داخل التراث الشفوي. وكانت هذه القصائد، المحفوظة على ألواح مسمارية، هي سابقات القصائد المغنّاة العبرية الشهيرة. وإنّ واحدة من أقدم قصائد الحبّ في سومر هي «إلى العريس الملكي» (٢٠٢٥ ق. م.)، وجاء فيها:

أيها العريس، أيها الغالي على قلبي،
طيّب جمالك، حلو كالعسل،
أيها الأسد، الغالي على قلبي،
طيّب جمالك، حلو كالعسل.

والخصائص الشعرية في هذه السطور، أي التوازي والعكس والتكرار، تطبع الشعر الغنائي السومري والتراثات المستمدة منه.

٢ ـ الشعر الآشوري ـ البابلي

ويتضمن هذا الشعر تلك الأنماط الغنائية مثل الترنيمة والصلوات: إلى عشتار، و«سن» إله القمر، و«شَمَش» إله الشمس، و«غولا» إلهة الشفاء، وسواها من الآلهة. والمراثي الغنائية حاضرة أيضاً في ملحمة غلغامش. وثمة نماذج من الشعر الشعبي محفوظة في نصوص مكرسة للسحر أو العلاج، تُظهر بدورها سمات متوازية. والحثيون، الذين كانوا يتكلمون لغة أورو ـ هندية وقطنوا تركيا الحديثة، استعاروا الخطّ المسماري من البابليين، جيرانهم في بلاد الرافدين. وأقدم قصائدهم الغنائية قصيدة قصيرة تنتمي إلى المملكة الأولى (١٧٠٠ ـ ١٦٠٠ ق. م.)، كما أنّ المملكة الجديدة (١٤٠٠ ـ

١٢٠٠ ق. م.) قدّمت ترنيمة خالدة إلى «إستانو» إله الشمس، واحتوت الملاحم على قصائد غنائية أخرى.

٣ ـ القصيدة المصرية

إنّ أوضح الأدلة المكتوبة على وجود نشاط غنائي مبكّر هو دليل مصري: «نصوص الأهرامات» (٢٦٠٠ ق. م.) التي احتوت على نماذج من أغنية المآتم (المرثية)، وأغنية مديح الملك (قصيدة المديح)، والتوسّل إلى الآلهة (الترنيمة). ونقوش المقابر العائدة إلى الفترة ذاتها تبيّن وجود أغنيات العمل الخاصة بالرعاة، والصيادين، وحاملي الكراسي. كذلك تُعدّ قصائد الحوار والأمثال والمراثي والتظلّم بين أقدم الكتابات الغنائية في المملكة القديمة. أمّا المملكة الوسطى (١٩٥٠ ـ ١٦٦٠ ق. م.) فقد أشاعت هذه الأنماط الغنائية، خصوصاً الترنيمة، وأضافت إليها أغنية النصر. كذلك شاعت شعبية النبوءات، والأمثال، والمدائح. أعمال المملكة الجديدة (١٥٧٠ ـ ١٠٧٠ ق. م.) تضمنت أغنيات العربدة، وأغنيات الحبّ، وشاهدات الأضرحة. وأمّا «أغاني عازفي القيثارة» فقد احتوت موضوعة اغتنام لذائذ الحياة carpe diem. ورغم كونها بسيطة التعقيد نسبياً، احتوت القصيدة الغنائية المصرية، في شكل جنيني، على العديد من العناصر التي ستصبح خصائص أساسية في الشعر الغنائي اللاحق. وكانت السطور تبدو معتمدة على شكل ما من الإيقاع الحرّ المتحرّر من الوزن. والتناغمات الصوتية والتوازيات كانت شائعة الإستعمال، مثلها مثل الجِناس Paronomasia. المفارقة والتضادّ كانا حاضرين في شكل بدائي؛ وكانت هذه القصائد الغنائية الأبكر قد طرقت مذاك موضوعات مثل الموت، التقوى، الحبّ، الوحشة، الحسد، البسالة العسكرية، والفرح. يُضاف إلى ذلك أنّ النبرة الشخصية في القصيدة الغنائية كانت، وإنْ ليس بصفة عامة، ظاهرة في قصائد مثل تلك التي احتوتها مجموعة «التَعِب من الحياة يجادل روحه». وما وصل إلينا من آداب قديمة لا يظهر تقدّم أحد على المصريين في مضمار القصيدة الغنائية.

٤ ـ القصيدة العبرية

أكمَلُ مجموعات الشعر الغنائي القديمة هي المجموعة العبرية، التي، وإنْ كانت تدين للمصادر المصرية والبابلية، حققت تقدّماً متميزاً في التقنية الغنائية. وهذه القصائد الغنائية، التي يعرفها القارىء الحديث بسبب تداعياتها الدينية وأهمية تأثيرها على غنائيي الكنيسة في القرون الوسطى، تُعدّ بين الأكثر جمالاً وجاذبية. ورغم أنّ الدليل النصّي يشير إلى أنّ بعض الشعر الغنائي العبري كُتب في وقت مبكّر يعود إلى القرن العاشر قبل المسيح (مثل «ترنيمة دَبُوْرَة») إلا أنّ معظم القصائد تعود إلى تاريخ لاحق متأخر. وأقدم ناقد أدبي يهودي تناول القصيدة الغنائية كان فيلو اليهوذي (٢٠ ق. م. ـ ٥٠ ميلادية)، الذي يقول بوجود أصل مصري لتقنيات القصيدة الغنائية العبرية، وأنّ موسى «لُقّن كامل نظرية الإيقاع والتناغم والوزن على يد المصريين». ويقول فلافيوس جوزيفوس (٣٧ ـ ٩٥ م)، في معرض مناقشته لترانيم موسى في سفر «الخروج» ١٥ : ١ ـ ٢، إنّ هذه الترانيم

كُتبت في وزن سداسيّ التفاعيل Hexameter، في حين أنّ ترانيم وأناشيد داود كُتبت في أوزان كلاسيكية أخرى. والمناقشات الأخرى للأوزان العبرية قام بها أوريجين، أوسيبيوس، وجيروم؛ والأسماء الوزنية الإغريقية أُسقطت على العروض العبري ليس بسبب تلاؤمها الدقيق معه، بل بسبب ضعف استيعاب العروض العبري مقابلِ السمعة العالية للأوزان الإغريقية. والحقّ أنّ أوزان القصيدة الغنائية العبرية ما تزال مفهومة جزئياً فقط، حتى في أيامنا هذه. من المعروف، مع ذلك، أنّ آلات مثل القيثارة، والبوق القديم، والصّنج كانت ترافق القصائد الغنائية. وهنالك إيحاءات حول طريقة تلحين وأداء الترانيم والمراثي وأغاني الفرح وأغاني النصر، وذلك في أسفار «صموئيل الأول» ١٦ : ٢٣، و«صموئيل الثاني» ١ : ١٧ - ٢٧، ٦ : ٥، و١٥ - ١٦.

والشعراء العبريون القدماء كانوا مَهَرة في استخدام الجناس والتوازي والتناغم الصوتي، فحسّنوا واستخدموا هذه الطرائق في أوجه متعددة. والتوازي واضح في قصائد غنائية مثل المزمور ١٩ («السموات تحدّث بمجد الله. والفلك يخبر بعمل يديه»)، و«الأمثال» ٢١ - ١٧ («مُحبّ الفرح إنسان مُعوز. مُحبّ الخمر والدهن لا يستغني»)، لكنه أيضاً أبرع استخداماً في «إرمياء» ٦ : ٢٤ («سمعنا خبرها. ارتخت أيدينا. أمسَكَنا ضيق ووجع كالماخض»). واستخدام المجاز كان متطوّراً للغاية، مع هيمنة للتشبيه والإستعارة؛ وكانت المناجاة والغلوّ بين العناصر التي شدّدت النبرة الشخصية أكثر ممّا في القصيدة المصرية. والعديد من القصائد الغنائية بدت ذاتية على نحو كثيف، مثل المزمور ٦٩، ولكنّ حتى في هذه القصائد انعكس ما يسمّيه نورثروب فراي «حسّ المبدأ الخارجي والإجتماعي». غير أنّ النبرة الشخصية تظلّ جوهرية في غنائية مقاطع مثل «إشعياء» ٥ : ١، والمزمور ١٣٧، و«صموئيل الأول» ١ : ١٩.

والشعراء الغنائيون العبريون طوّروا عدداً من أنماط النوع وأنماطه الفرعية، والتي تُصنّف وفق منهج الأداء، ومصدر الصورة الفنية، والموضوع. وهذه تتضمن المزمور Psalm (المستمدّ من الكلمة الإغريقية psallein: الشّدّ على آلة وترية)؛ والقصيدة الرعوية التي تستمدّ الكثير من الخلفية الزراعية للثقافة العبرية؛ ورؤيا النبوءة القيامية، التي تستخدم مواربة التشبيه. الأنماط الأخرى تتضمن الأمثال، والحِكَم،، وما إليها من أشكال أدب «الحكمة»؛ وقصيدة الحبّ الغنائية الوصفية، وقصيدة الإنتصار؛ والأنواع المختلفة من قصائد التأمّل الحزين؛ والمراثي؛ والمدائح من كلّ صنف؛ وحتى الحوار الغنائي («الدراما») في سفر «أيوب». وثمة تقاطع واضح في الأنماط (مثل قصيدة الإنتصار التي تمتدح البطل)، إلا أنّ الإلتباس مسألة تاريخية والتمييز الإصطلاحي أمر ينتظر الإستكمال.

٥ ـ القصيدة الإغريقية

هي، مثل القصيدة المصرية والعبرية، تعود بجذورها إلي النشاط الديني، وأوّل الأغنيات كُتبت على الأرجح من أجل تلبية مناسبة فرح أو حداد. والقصائد الغنائية الإغريقية كانت تُنشد، وتُغنّى، أو تُغنّى بمرافقة الرقص؛ وكلّ طراز يعود بآثاره الأولى إلى شكلٍ من أشكال الممارسة الدينية. قصيدة الحماسة Ditheramb، مثلاً، قد تكون كُتبت لإحياء ذكرى وفاة إله خُضْرة بدائي ما، أو ولادة

ديونيسيوس؛ وفي كلّ حال كانت تُغنّى أساساً بمرافقة عزف على الناي للحن فَريجيّ Phrygian كان الإغريق يعتبرونه الأكثر عاطفية. وبمرور الزمن أخذت القصيدة الحماسية شكلاً أكثر خصوصية، مع خطوات رقص مُرسّمة تتناسب مع مقاطع النصّ: وهذه الأنساق الإيقاعية والموضوعاتية كانت نمطاً استباقياً للقصيدة الغنائية التي تُعرف باسم الـOde، أو أغنية الإحتفال، بانقساماتها إلى ثلاثة مقطاع [الـStrophe، والـAntistrophe، والـEpode]، والتي كتبها بندار وسوفوكليس وآخرون. ولقد جرت محاولات لتحديد آثار مشابهة لتطوّر أنماط غنائية أخرى في بلاد الإغريق، من «العصر البطولي» إلى عصر هوميروس وبركليوس.

العنصر الجوهري في القصيدة الغنائية الإغريقية كان وزنها الذي انقسم إلى نوعين: الصوتي الحواري، أي ذاك الذي يُلقى ويُنشد؛ والغنائي، أي ذاك المناسب للغناء أو الغناء والرقص. الأوزان الصوتية كانت عبارة عن سطور بيّنة الإستقلال ذات طول متساوٍ وإيقاع متكرر يمكن تقسيمه إلى وحدات (تفاعيل). الأوزان الغنائية كانت تتألف من فقرات ذات طول أو حركة متغايرَين، كلّ منها يُسمّى «فاصلة»، ويمكن ضَمّه في وحدة كاملة الإيقاع أو مدوّرة، تُدعى «النقطة». الأوزان الغنائية خضعت، بوضوح، لتكيّف عريض، وافضل ما هو معروف من أوزان القصيدة الغنائية الإغريقية تُسمّى على أسماء الشعراء الذين طوّروها واستخدموها بصفة مألوفة: سافو، ألكايوس، أناكريون، وبندار. وأقدم القصائد الغنائية الإغريقية انبثقت من غشاوة التراث الشفوي، غير أنّ الإهتمام الفنّي بمناخٍ وموضوعات القصيدة الغنائية كان موجوداً حتى في أيام هوميروس وهسيود. وفي «الإلياذة»، مثلاً، هنالك قصائد غنائية جنينية كما في مراثي هيلين، وخطبة آخيل عند وفاة صديقه باتروكلوس، والخطب الرثائية في جنازة هكتور. ولكن قد تكون الترنيمة هي الشكل الأكثر تطوّراً في الأنواع الغنائية القابلة للتعريف، وذلك في كونها قد كُتبت بأعداد كبيرة قبل سنة ٧٠٠ ق. م. والترانيم الهوميرية العائدة إلى تلك الفترة تشير إلى الطبيعة الدينية للقصائد الغنائية الأولى: إنها موجهة إلى أرتيميس وديونيسيوس وهرقل وهليوس وسواهم، ونسق بعض هذه القصائد أصبح نمطاً متميزاً للترنيمة الغنائية (مثل «أنشودة الشكر» Paean، وهي ترنيمة إلى أبوللو).

والقصائد الهوميرية في الحكمة تُنسب إلى هذه الفترة أيضاً، ممّا يجعلها تؤسس نمطاً أعلى للقصائد الأيامبية Iambic اللاحقة. والفترة ٧٠٠ ـ ٥٠٠ ق. م. شهدت صعود الشعر السياسي والرثائي الذي كتبه سولون بين آخرين، والأهجوّات الساخرة التي كتبها بالبحر الأيامبي أركيلوكوس وهيبوناكس سيمونيديس الأمورغي. وبعد سنة ٦٦٠ ق. م. تطوّر الشعر المغنّى في اتجاهين: القصائد الغنائية العُولُسية Aeolian، أو الشخصية، التي كتبها أمثال ليسبوس وسافو وألكايوس؛ والقصائد الغنائية الدُورية Dorian، أو الموضوعية، التي كتبها ألكمان وأريون وستيسيكورس وإيبيكوس. ويمكن لهذه القصائد أن تُصنّف أيضاً بموجب طريقة الأداء الأحادي أو الكورالي، لكنّ الخطّ الفاصل ليس حاداً.

والقرن الخامس أنتج في اليونان بعض أفضل الشعراء الغنائيين، مثل سيمونيديس وبندار وبكيليديس؛ وفي الفترة ذاتها أيضاً ظهرت تلك التعبيرات البديعة في قصائد الغناء الكورالية كما كتبها سوفوكليس وأسخيلوس ويوربيديس. وأصبح الشعر المغنّى وطنياً في نبرته، يتسيّده الطراز

الدَّوري، وشاعت وفرة من الأنماط الغنائية مثل الترنيمة، وأنشودة الشكر، وقصيدة الحماسة، وقصيدة الموكب، وأغنية الرقص، وقصيدة الإنتصار، والقصيدة المغنّاة، والترنيمة الحزينة. أنواع شعبية أخرى شملت قصيدة الـ Partheneia (أغنيات تغنّيها العذراوات بمصاحبة الناي)، والـ Nomos (ترنيمة حزينة يؤدّيها مسرحياً ممثّل وكورس بالتناوب)، والـ Prosodion(أغنية مواكب خاصّة بالتسبيح والشكر)، والـ Hyporcheme (أغنية رقص)، والـ Epinikion (أغنية الإنتصار)، والـ Threnos (الترنيمة الحزينة)، والـ Scolion (أغنية موائد بمصاحبة القيثارة).

وكان اهتمام النقاد الإغريقيين بالمأساة والملحمة أكبر من اهتمامهم بالشعر الغنائي أو القصيدة المغنّاة، والتعليقات القليلة الباقية تولي أهمية للطبيعة الموسيقية في النوع. وإنكار أفلاطون لجميع الشعر، خصوصاً المأساة « التمثيلية »، شمل القصيدة المغنّاة التي اعتبرها « غير صادقة » أو زائفة في التقاطها للواقع. ويقول أفلاطون إنّ القصيدة المغنّاة، إذا ما جُرّدت من تلاوينها الموسيقية وتُركت عارية على هيئة أفكار، إنما تكشف عن جهل الشاعر، فتتخذ لنفسها غلاف « الإيقاع، والوزن، والتناغم ». لكن أرسطو لاحظ غياب مصطلح أنواعي يدلل على أنواع من الشعر غير ملحمية وغير درامية مثل الأعمال الإيامبية والرثائية وما شابه من أوزان تحاكي « عن طريق اللغة وحدها »، في تباين مع القصائد المغنّاة التي تستخدم الإيقاع واللحن والوزن « في حال ائتلاف ». وتشير هذه الملاحظة إلى وجود شعر، غنائي بالمعنى الحديث للكلمة، لكنه لم يكن شعراً مغنّى بالمعنى الإغريقي.

٦ ـ القصيدة اللاتينية

الملاحظات الرومانية على القصيدة الغنائية تشير إلى أنّ المصطلح كان مستخدماً بمعنى الشعر المغنّي أو الشعر الذي يُلقى بمصاحبة القيثارة. وهوراس يقول إنّ الشعر الغنائي أقلّ متانة في محتواه من الشعر الملحمي. وفي يقينه كانت « الإجراءات السائغة » تناسب « أعمال الإحتفاء بالآلهة والأبطال، وأبطال المصارعة، والجياد الظافرة، ورغبات العشّاق الدفينة، والكأس التي تطرد اليقظة »؛ وكانت هذه تضمّ الأوزان الصوتية الأيامبية والرثائية. وهذه المعايير العامة حول الشكل والمحتوى تبنّاها معظم المعلّقين اللاتين الذين أعقبوا هوراس ـ مثل أوفيد، بترونيوس، جوفينال، وبليني الصغير ـ بحيث أنّ الرومان لم يتقدّموا على الإغريق إلا قليلاً.

والشعراء الرومان مالوا عملياً إلى تقليد الشعراء الغنائيين الإسكندريين، الذين كتبوا أعمالاً يُراد لها أن تُقرأ أساساً، لا أن تُلحّن. وأوضح هاداس Hadas أنّ هذا الميل أنتج قصائد غنائية أكثر غموضاً وإيحائية مما كانت عليه القصائد السابقة « المغنّاة ». ويمكن عموماً القول إنّ الشعراء الغنائيين الرومان كانوا أكثر مهارة من الإغريق. وبينما صاغوا قصائدهم على غرار ترانيم كاليماخوس، وأناشيد ثيوكريتوس الرعوية، ومراثي بيون وموسخوس، فإنهم عدّلوا القصيدة الغنائية بحيث تعطي نبرة أكثر ذاتية وتعبيراً عن السيرة الشخصية. والغنائيون الرومان التقليديون والثانويون اكتفوا بمدرسة « التأنّق المرهف » التي أبقتهم مقلّدين للإغريق، فسخر منهم كاتوللوس، إلا أنّ العبقرية الرومانية شدّدت على التجارب المنفردة، كما في مشاهدات بروبرتيوس، وأحزان أوفيد في منفاه، وكاتوللوس في غرامياته،

وفرجيل في مُتَعِه الرعوية، ومارتيال وجوفينال في وصف خشونة العيش. والرؤية الخاصة، مثل التركيز الذاتي على التجربة، ظاهران في القصائد الغنائية الرومانية أكثر من الأعمال الأخرى السالفة: أوفيد في «الأحزان» ١ ـ ٨ («إلى ينابيعهم سوف تتدفّق الأنهار العميقة»)؛ ومارتيال في «الحِكَم» ١ ـ ٨ («لك إسم ينطق بفصل السنة المزهرة، حين يأتي النحل على الربيع القصير»)؛ وكاتوللوس في «إلى هوتالوس» ٦٥ («رغم أنّ الحزن براني والأسى يذهب بي»)؛ وتيبوللوس في «إلى داليا» ١ ـ ٢ («المزيد من النبيذ! ولتقهر الخمرة هذه الأوجاع العارضة»).

والمقاربة الدقيقة للوزن، تلك التي طبعت الكتّاب الغنائيين خلال المرحلتَين ما قبل الأوغسطية والأوغسطية في الأدب الروماني، أخذت تضعف قرابة منتصف القرن الأوّل الميلادي، وأسفر ذلك عن مرونة أكبر في الشكل. ولعلّ الإنشغال المتشدد بالأوزان الدقيقة، والذي تبدّى في المدرستين الهوراسية والفرجيلية تحت وطأة نظام الوزن الكَمّي المستمدّ من الإغريق، كان محاولة لاستبدال الدقة الوزنية بالأنغام المهملة في القصيدة الغنائية الحقّة. وفي كلّ حال كانت قصائد بترونيوس الغنائية تجريبية في شكلها، وقرابة القرن الثاني مالت القصيدة الغنائية اللاتينية إلى شكل الشعر الموزون المنبور وغير الكمّي. والأمثلة الأبكر على ذلك تظهر في الترانيم المسيحية. ويمكن العثور في القرن الثالث على مبدأ التقفية الجديد، كما جرى آنذاك تأسيس مبادىء النبْر والمقطع المتوازي والقافية، هذه التي لن تقود شعر القرون الوسطى فحسب، بل جميع أشكال الشعر العامّي اللاحقة.

ومثل زملائهم العبريين والإغريق، اختار النقّاد الكنسيون مناقشة الأشكال والممارسات العريقة بدل تناول الجديدة المعاصرة. وكان يوسيبيوس وجيروم وأوريجين قد انشغلوا بتحليل نماذج القصيدة الغنائية العبرية في ضوء مقولات ومصطلحات الأوزان الإغريقية؛ وأمّا جامع القصائد إيسيدور الإشبيلي فقد ناقش الأوزان الإغريقية والعبرية بطريقة تقليدية، ملاحظاً العنصر الموسيقي في الشعر، وعاجزاً عن التمييز بين مختلف الأنواع.

ولم يكن مفاجئاً أنّ أولى قصائد الكنيسة الغنائية كانت ترانيم مكتوبة على غرار المزامير العبرية والترانيم الإغريقية. وأقدم النماذج هي تلك العائدة إلى القديس هيلاري من بواتييه، الذي قد يكون لجأ إلى الوزن بسبب تأثيره المنعش للذاكرة، واستخدم الشطر القائم على تفاعيل رباعية سوف تصبح أثيرة عند برودنتيوس وفورتوناتوس وتوما الأكويني.

وترانيم الكنيسة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر هي بين أكمل القصائد الغنائية في تاريخ الأدب الكنسي، وينبغي إدراج ترانيم مثل «وقفت الأمّ» Stabat matter و«يوم السخط» Dies irae في أيّة لائحة لأعظم قصائد العالم الغنائية. ولا يمكن التقليل من أهمية الأغنيات الكنسية في تاريخ القصيدة الغنائية.

٧ ـ القصيدة العربية

كان الشعر العربي غنائياً بصفة غالبة، وذلك منذ أصوله الأولى التي تعود إلى القرن الخامس

الميلادي. وكان الراوي يلقي القصيدة الغنائية، بمصاحبة موسيقى من نوع ما. والقصيدة الغنائية العربية استحوذت على تأثير مَسّي جبّار في تعبيرها عن المدركات العامة بدل الشخصية. وأقدم نماذج القصيدة الغنائية كانت تدور حول مدح فضائل شيخ القبيلة أو رثائه، وهجاء أعداء القبيلة أو السخرية من الرذائل. وكانت قصائد المديح تطري الخمر، والنساء، والخيول الأصيلة، والأخوّة. والشعراء المغنّون، مثل شعراء القبيلة والبلاط في عهود الساسانيين والغساسنة واللخميين، فضّلوا شكل «القصيدة». ومجيء الإسلام في القرن السابع لم يبدّل الشعر العربي إلا قليلاً، فجرى تطوير القصيدة التقليدية لكي تتناسب مع الأغراض الجديدة. وكانت هذه تدور حول «الطرديات» (قصائد الصيد)، وقصائد الخمر (الخمريات)، إلي جانب قصائد الزهد والتنسك والوعظ. غير أنّ «الغزل» (شعر الحبّ) تطوّر بدوره وارتبط في وقت ما بموضوعة الحبّ والموت. وكان جمع نسخة من القرآن في القرن السابع كفيلاً بتشجيع جمع مختلف أنواع القصائد الغنائية، إلى جانب تحليل أشكال الشعر العربي. وقاد الوعي الجديد بأسلوب الشعر (و«البديع») إلى ظهور تحليلات نقدية للبيان والمحسنات البديعية، وذلك في القرن العاشر. وهذه الحقبة في الشعر العربي الكلاسيكي عرفت الكثير من الشعراء الكبار الذين كتبوا القصيدة، خصوصاً في موضوعة المديح. وأمّا شكل الموشح والزجل، وهما من الأشكال العربية ـ الإسبانية، فقد انتشرا على صعيد شعبي ولكنهما لم يحظيا برضى الكلاسيكيين.

وبعض النقاد المحدثين يعتبرون أنّ الشعر العربي أخذ ينحطّ بدءاً من القرن الثالث عشر وحتى الثامن عشر، وذلك بسبب إفراطه في البيان والتفخيم اللفظي. والكتابات العربية بدأت تتوجه إلى النُخَب وحدها، لأنّ معظم الشعوب الناطقة بالعربية وقعت خلال هذه الفترة تحت الحكم العثماني. إلا أنّ التراث الشعبي تمكّن من توسيع حكايات «ألف ليلة وليلة» بحيث تضمّ العديد من القصائد الغنائية. وفي القرنين التاسع عشر والعشرين، وبتأثير الشعراء الأوروبيين، حاول بعض الكتّاب العرب استعادة بهاء المراحل الكلاسيكية في المسرح، ثمّ في الشعر. وكان زملاؤهم شعراء المهجر، المغتربون في الأمريكتين، يمثّلون المدرسة الرومانسية العربية. لكنّ المثال الرومانسي انتقل أيضاً إلى شعراء لبنان ومصر وسورية والعراق والسودان خلال الثلاثينيات والأربعينيات. وكان تأسيس دولة إسرائيل بعد الحرب العالمية الثانية قد هزّ الشعوب العربية، فاعتُبر الشعراء الرومانسيون والرمزيون منعزلين ونخبويين. والوعي العربي طالب بشعر «ملتزم»، قدّمه الشعراء الفلسطينيون بصفة خاصة، وتطوّر ضمن هذا السياق شكل جديد يعتمد الشعر الحرّ. وضمن نبرة تتراوح بين المرارة والتراحم كتب شعراء مثل خليل حاوي ونزار قباني وأدونيس قصائد غنائية تتناول هموم الأخوة العرب والأعداء، الأبطال النبلاء والخصوم الأنذال، فطوّروا بذلك شعر التزام وانخراط سياسي بات دالّة الغنائية العربية الحديثة.

٨ ـ قصيدة المستعربة

شعر المستعربة Mozarabic في إسبانيا يبدو أقدم نماذج الشعر المحلّي في أوروبا. والكتّاب المستعربة

ورثوا من القوط الغربيين ترانيم مختلف الآباء الكنسيين ـ هيلاري وبرودنتيوس وأمبروز ـ ونقلوها إلى الحروف القوطية. وكان موريكو، جامع قصائد المستعربة الغنائية في القرنين الحادي عشر والثاني عشر، قد جمع عدداً كبيراً من الترانيم والأغنيات التي كتبها شعراء مستعربة في فترات أبكر. وهذه القصائد الغنائية تضمّ الترنيمة، والمزمور، وقصائد الشفاعة، وقصائد المناسبات. ورغم أنّ هذه القصيدة الغنائية تأقلمت بمرور الزمن مع الموضوعات والمواقف الثقافية التي ميّزت عصرها فكُتبت باللغة المحلية، إلا أنها تظلّ بين الأكثر تعقيداً والأقلّ انتشاراً بين كامل مجموعات الشعر الغنائي الأوروبي.

٩ ـ القصيدة الفارسية

شهد القرن التاسع بداية الشعر الغنائي الفارسي، الذي حلّ محلّ التقاليد البهلوية الأبكر، واستخدم أوزاناً وأشكالاً عربية وفارسية معدلة. وشاعت في أوزان «الغزل» و«القصيدة» تلك الأدوات النموذجية للقصيدة الغنائية (التوازي، التورية، والإيحاءات الإستعارية). وكانت القصيدة، التي تُتلى على الملأ، نافعة في المديح، والتهنئة، والرثاء، والتأمّل، أو القدح الشديد. وبعد الغزوات المغولية حلّ شكل «الغزل» محلّ شكل «القصيدة»، حيث كانت موضوعة الحبّ أثيرة وممتزجة أحياناً بالطراز الصوفيّ من الحبّ الروحي أو الإنجذاب الصوفي. وحظي الغزل بشعبية واسعة على مرّ القرون. وكانت «الرباعية» شكلاً آخر من أشكال القصيدة الغنائية الفارسية، أشاعته في الغرب ترجمة إدوارد فتزجيرالد لرباعيات عمر الخيّام. وتصوير هذه القصائد للمآذن والأزهار والجرار وطبول الحرب والطيور والنار والخمرة والبرّية كانت عناصر لخّصت القصيدة الغنائية الفارسية في ذهن القارىء الغربي، رغم أنّ القرن العشرين شهد تجديد الموضوعات والتقنيات على يد شعراء الفرس المحدثين.

١٠ ـ القصيدة الإنكليزية القديمة

القرون التي انصرمت بين عام ٣٠٠ و١٢٠٠ أنتجت الشعر الأنغلو-ساكسوني (الإنكليزي القديم)، الذي سبقه الأدب السكندنافي (الدانمركي خصوصاً)، ونظيره الشعر الآيسلندي. والشعر الأنغلو ـ ساكسوني يكتسب أهميته من كونه أدباً شعبياً أو أدب جماعات، جرى تناقله عبر أقنية دينية. والشكل الشعري الموزون، الذي قد يكون كُتب لكي يلقيه الشاعر بمصاحبة القيثارة، يتألف من أشطُر ذات وحدات نبرية أربع، تجمعها مجانسة استهلالية هيكلية. وهو يذكّر بعض الشيء بالشعر العبري في استخدامه للتوازي والمجانسة، كما يعتمد كثيراً على القاموس الشعري والكنايات، خصوصاً الكناية عن الموصوف Kenning. ورغم أنّ الشعر الأنغلو ـ ساكسوني ليس غنائياً بصفة طاغية في البنية أو النبرة، فإنّ نطاق القصائد الغنائية الأنغلو-ساكسونية يشمل شعر الحكمة والتعاويذ، والمرثاة الباكية، والشكوى، والمرثية، والترنيمة.

١١ ـ القصيدة المحلية الأوروبية

في أوروبا شهد القرنان الثاني عشر والثالث عشر تنامي شعبية الشاعر المنشد Ministrel؛ والشاعر

الجوّال Goliard شبه الإكليريكي الذي اعتاد كتابة الأغاني العلمانية باللغة اللاتينية؛ والشاعر المترحّل Trouvère في شمال فرنسا، وشاعر التروبادور في الجنوب؛ ومنشد الحبّ Minnesinger في ألمانيا. وقصائد هؤلاء الغنائية كانت تُغنّى، أو تُغنّى بمصاحبة الرقص. والتروبادور، الذين كتبوا بلغات محلية، أنتجوا الـ Chanso (أغنية، عن الحبّ غالباً)، والـ Serventes (أغاني ساخرة أو مدائح أو تعليقات شخصية)، والـ Planh (الشكوى)، والـ Tenso (السجال)، والـ Pastorela (الحكاية الرعوية)، والـ Alba أو الـ Aube (أغنية الفجر). والقصائد الغنائية في العصور الوسطى واصلت وجودها بوفرة، ومارست سحراً خاصاً على القارىء الحديث بسبب مزجها بين السذاجة والتعقيد. ورغم أنّ هذه الحقبة أعطت عدداً من كبار شعراء القصيدة الغنائية (مثل شوسر، برتران دوبورن، كريتيان دوتروي، بيير فيدال، وسورديللو)، إلا أنّ الشعر الغنائي ظلّ مع ذلك شأناً شعبياً، يُكتب لكي يُغنّى ويُبهج. والعنصر النغمي في النوع الغنائي خلال حقبة العصور الوسطى لم يكن له مثيل منذ فجر عصر النهضة.

١٢ ـ قصيدة عصر النهضة

بعد سنة ١٤٠٠ تزايدت درجة انفصال الشعر عن الموسيقى، كما يدلّ على ذلك صعود الأشكال اللحنية العديدة التي أخضعت الكلمات للموسيقى. ورغم جهود الكتّاب اللاحقين، الذين كانوا شعراء لا مغنّين، مثل سوينبرن وهوبكنز وييتس، ظلّت القصيدة الغنائية منذ عصر النهضة نظاماً لفظياً أكثر ممّا هو موسيقي، وعلائم أصلها النغمي أصبحت أثرية. وتأثير النَظّامين اللاتين على منظّري الغنائية الإيطاليين والفرنسيين في عصر النهضة قد يكون ساعد في إنتاج التشديد على الوزن كبديل عن اللحن. وفي كلّ حال كان غنائييو عصر النهضة، الذين يكتبون لجمهور أرستقراطي (من القرّاء) قد عدّلوا أشكالهم بحيث تناسب وسيطاً مختلفاً، فكان أن خضعت القصيدة الغنائية لبحر من المتغيّرات بعد القرن الخامس عشر.

وبعد تقديمها للمرّة الأولى في بلاط صقلية أيّام فردريك الثاني، قفز شكل السونيت Sonetto إلى ازدهار أقصى على يد دانتي وبترارك، وعزف هذا الأخير على أوتار موضوعات عاطفية سوف تتردد عبر القرون في القصائد الغنائية لمقلّدين لا حصر لهم، في إيطاليا وفرنسا وإنكلترا. ورغم شكل الأغنية Canzoni الممتاز الذي كتبه أريوستو وسواه، فإنّ إسم بترارك هو الذي يظلّ قرين فنّ الشعر الإيطالي في عصر النهضة.

وما مثّله بترارك في الشعر الغنائي الإيطالي، مثّله رونسار في الشعر الفرنسي طيلة عصر النهضة. ورونسارقائد «جماعة الثُريّا»، وهم كوكبة شعراء بينهم جواكان دوبيلاي، وقد طبع سونيتاته في مجموعتين: «الغراميات» سنة ١٥٥٢، و«سونيتات إلى هيلين» سنة ١٥٧٨. كذلك كتب رونسار قصائد غنائية وترانيم أسطورية وفلسفية، وقصائد رثائية ورعوية.

وفي إنكلترا كان طبع «المنوّعات» Miscellany سنة ١٥٥٧ قد حدّد بداية الحقبة الأكثر غنائية في تاريخ الشعرية الإنكليزية. وكانت «المنوّعات» مجموعة من الأغنيات والسونيتات وأنواع الشعر

الموزون الأخرى، دلّت بأكملها على موسيقية الشعر الإنكليزي الأبكر، وأسّست شكلاً سوف يُقلّد مراراً وتكراراً. وكان ويات وسَرْي بين أوائل الشعراء الإنكليز الذين اختبروا رهافة طاقات السونيت في الموضوعات والوزن. والعشرات من شعراء السونيت (من سدني ودانييل إلى سبنسر وشكسبير) كانوا قد طبعوا مجموعات سونيت تسير بهذا القدر أو ذاك على منوال بترارك. كذلك شهدت إنكلترا إعادة تطوير بعض الأشكال الغنائية القديمة، مثل نشيد العرس Prothalamium وقصيدة الزفاف Epithalamium؛ وأسفرت مداهنة هوراس وسواه من الشعراء اللاتين عن موجة واسعة من كتّاب قصيدة الـ Ode الغنائية. الأغنية بدورها ظلّت شعبية، سواء في شكل القصيدة النغمية أو الأغنية الشعرية Ballad، فكتبها شعراء من أمثال سدني، شكسبير، كامبيون، وجونسون.

وبصفة عامة يمكن القول إنّ الشعر الغنائي في عصر النهضة كان مثالاً بليغاً على الفلسفة الإنسيّة Humanism. وانشغال القصيدة الغنائية بالنفس الذاتية انسجم تماماً مع الإهتمام الإنسيّ بمختلف أشكال العواطف الإنسانية. كذلك فإنّ الإهتمامات الجغرافية الجديدة في عصر النهضة ساعدت رعوية القصيدة الغنائية التقليدية في إنتاج صورة تدمج المنظورَين العلمي والشعري.

١٣ ـ القصيدة الحديثة

رغم أنّ الـ ٣٠٠ سنة الأخيرة من تاريخ القصيدة الغنائية الغربية يمكن ان تنقسم إلى « فترات » زمنية معيّنة (أي عصر النهضة، والإحياء، ونهاية القرن)، أو إلى « حركات » مميّزة معيّنة (ميتافيزيقية، كلاسيكية جديدة، رومانتيكية، رمزية، حداثية)، فإنّ هذه المصطلحات لا تكشف إلا القليل عن الطبيعة الحقيقية لنظرية وممارسة القصيدة الغنائية. الأكثر دقّة هو القول إنّ جميع الشعر الغنائي بعد سنة ١٦٠٠ كان « حديثاً ». ونطاق هذه الكتلة من القصائد الغنائية، التي تتراوح بين الأكثر موضوعية و« خارجية » إلى الأكثر ذاتية و« داخلية »، يمكن إدخاله في ثلاثة أنماط غنائية رئيسية: أ) غنائية الرؤيا أو العلامة الرامزة؛ ب) غنائية الفكر أو الفكرة؛ ج) غنائية العاطفة أو الإحساس.

أ) غنائية الرؤيا أو العلامة الرامزة: رغم أنّ هذه القصيدة تجد سابقات لها في الأشعار الكلاسيكية الإغريقية والأنغلو ـ ساكسونية والكنسية، إلا أنها جوهرياً نتاج « عصر الحرف الطباعي ». إنّ هذا النوع من الشعر البصري هو الذي أطلق عليه إزرا باوند تسمية « الصُوَر المعبّرة عن معناها » Ideograms، وأسماه أبولينير « الصُوَر المخطوطة » Calligrammes. إنه النوع الغنائي الأكثر نزوعاً نحو الخارج، والذي يستخدم العنصر التصويري في الطباعة لتمثيل الموضوع أو المفهوم الذي تعالجه القصيدة. وهكذا فإنّ القصيدة الغنائية البصرية توجد بذاتها، دونما إشارة إلى الحساسية الفردية، سواء تلك الخاصة بالشاعر أو بالقارىء. وأوّل استخدام للعنصر البصري في القصيدة الغنائية الحديثة جرى في عصر النهضة، حين طبع الشاعر قصائده في هيئة دوائر، وأشكال لولبية، وأعمدة. وفيما بعد أظهر جورج هربرت أجنحة ومذابح كنائس ونقوش أرضيات في قصائد تتناول هذه الموضوعات. وفي نهاية القرن التاسع عشر تأثّر الرمزيون بهذه الممارسة، واستكشفها التصويريون في القرن العشرين، كما جرّبها تحت تأثير الدادائية شعراء أمريكيون من أمثال إيمي لويل، هـ. د.، وليام كارلوس وليامز،

إي. إي. كمنغز، ماي سوينسون، وجون هولاندر.

ب) غنائية الفكر أو الفكرة: أكثر ذاتية ولكنها مع ذلك تظلّ موضوعية في النبرة والنهج، ويمكن تقسيمها إلى العَرْضية أو الإخبارية، والوعظية أو الإقناعية (رغم أنّ بعض النقّاد يؤمنون أنّ « الغنائية » و« الوعظ » مصطلحان متناقضان). ومدرسة الشعراء الغنائيين هذه كلاسيكية التوجه، تؤمن مع هوراس بأنّ على الشعر أن يكون « نافعاً » و« عذباً » في آن، ويشدّدون بالتالي على موسيقية الشكل لموازنة المحتوى النثري. وشعراء هذا الطراز هم أمثال بوالو، درايدن، كوبر، شيللر، تنيسون؛ فضلاً عن المحدثين من أمثال راينر ماريا ريلكه في أعماله الوصفية الأولى، وخوان رامون خيمينيز، خورخيه غيللين، رفائيل ألبرتي، سان ـ جون بيرس، ت. س. إليوت، روبرت لويل، وإليزابيث براوننغ. وانشغال شعراء القرنين التاسع عشر والعشرين بالصوت والشكل الموزون أفسح المجال أمام إنتاج الشعر الحرّ Vers libre الذي هو جهد واضح لجعل التصريح الشعري يترافق مع تقنيات موسيقية، على نحو شبيه بجهد تطوير « الدُّوبيت الملحمي » Heroic Couplet في الشعر الكلاسيكي الجديد.

القصيدة الغنائية الوعظية أو الإقناعية تتضمّن الأنواع القصصية الرامزة Allegorical، والساخرة، والنصحية، والقَدْحية. مثال النوع الأوّل هو قصص الحيوان والطيور والحشرات عند لافونتين، ماندفيل، هاينة، أرنولد، وفروست. النوع الساخر يمثّله تهكم لويس كارول على ووردزورث، وسوينبرن على تنيسون؛ لكنه أيضاً يتضمّن شعراً ساخراً مباشراً، مثل شعر دون عن النساء، وقصيدة ماياكوفسكي « بَقّة الفراش »، وملاحظات برتولت بريخت اللاذعة حول الحبّ الرومانتيكي. القصيدة النصحية تكون عادة وطنية أو أخلاقية، كما في مدائح العصر الإليزابيثي، وإطراء غابرييل دانونزيو للحياة والحرّية، وتَغَنّي كبلنغ ببريطانيا. القصيدة القدحية توجّه سهامها في كلّ صوب: ضدّ النقاد (بوب في « الرسائل الإنجيلية »)، والعُرف (رامبو في « الإشراقات »)، والحرب (أوين وساسون)، والفقر والمعاناة (أنطونيو ماشادو في « ديل كامينو »)، والأهل (سيلفيا بلاث في « دادي »)، أو العالم بصفة عامة (غنسبرغ في « عواء »). من جانبها تبدو « أناشيد » باوند، الـ Cantos، وكأنها تجمع كلّ هذه الأنماط الفرعية بشكل موحّد.

ج) الأرومة الأكثر ذاتية و« داخلية » في الشعر الغنائي الحديث هي غنائية العاطفة أو الإحساس. إنّ هذا النمط بالذات هو الذي بات مرادف كلمة « شعر » في العالم الحديث، وذلك من خلال وساطة الشعراء الرومانتيكيين. وغنائية العاطفة تضمّ ثلاث مجموعات رئيسية: ١) القصيدة الغنائية الحسّية؛ و٢) القصيدة الغنائية « التخييلية »؛ و٣) القصيدة الغنائية الصوفية.

١) القصيدة الغنائية الحسّية تتمتّع باستمرارية غير منقطعة اعتباراً من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، في سونيتات رونسار و« جماعة الثُريّا »، وشعر الحبّ عند الإليزابيثيين والميتافيزيقيين، والشعر الإيروسي في عصر الإحياء والقرن الثامن عشر، والصور الحسّية عند كيتس والرومانتيكيين، والتمجيد الرمزي للذات وأحاسيسها غريبة الأطوار، والنزعة الحسّية العصبية في التسعينيات، ونزعة « الجيل الضائع » الحسّية الجديدة، والوجوديين، وجيل الـBeat. وإذْ تتراوح في الموضوعات بين « اغتنام اللذائذ » و« تذكرة الموت » Memento mori، فإنها توطّد التقليد الحسّي ضمن أشكال مختلفة عند

شكسبير، دون، كولنز، هيردر، هاينة، بودلير، مالارميه، ويتمان، دانزيو، وديلان توماس.

٢) القصيدة الغنائية «التخييلية» أو «الفكرية» تزوّدنا بكوكبة من النماذج. الغنائيون الألمان قدّموا لنا عدداً كبيراً، في أشعار غوتة، شيللر، ريلكة، هوتمان، وجورج. «الأحاسيس المعبّر عنها بالألفاظ» عند الرومانتيكيين الإنكليز والرمزيين الفرنسيين تجد نظائرها الحديثة في قصائد أبولينير وفرلين الغنائية، كما في شعر غارسيا لوركا والإيطاليّين أونغاريتي ومونتالي. والعديد ن قصائد بوشكين وباسترناك الغنائية تدخل في هذا التصنيف. وكتّاب القصيدة الغنائية البريطانية من هذا النمط هم أودن، ماكنيس، إمبسون، سبندر، ولاركين؛ وبين شعراء أمريكا هنالك إمرسون، دكنسون، فروست، جيفرز، ماكليش، ستفنز، مور، ولبور، وهيكت.

٣) أخيراً، يحتلّ الشعر الصوفي أهمية بالغة في تاريخ القصيدة الغنائية الحديثة، ربما على هيئة محاولة للبحث عن بديل للأساطير الإغريقية التي حفّزت القصيدة الغنائية الكلاسيكية، أو عن مشهدية أسطورية مسيحية كانت وراء حيوية القصيدة الغنائية في العصور الوسطى. وبين أبرز الغنائيين الصوفيين هنالك هربرت، فوغان، بليك، هوبكنز، تومبسون، بودلير، كلوديل، ييتس، وريلكة.

ب ـ روسيا وأوروبا الشرقية

القصيدة الغنائية في أوروبا الشرقية مزجت، غالباً، بين التراثات الوطنية وتلك الغربية (الألمانية والفرنسية والإيطالية) أو الشرقية (روسيا تحديداً)، وذلك على غرار الشعر البيزنطي الذي استمدّ منه بعض خصائصها. وكما كانت آداب أفريقيا وآسيا قد تأثرت بالغزوات العسكرية وعمليات الإخضاع التي مارستها الأمم الأوروبية، كذلك خلّفت الغزوات الروسية في مناطق البلطيق وأوروبا الوسطى والبلقان تأثيراً كبيراً على تقاليد القصيدة الغنائية في هذه المناطق.

١ ـ القصيدة الروسية

بدأت هذه القصيدة في القرن الحادي عشر بشعر شعبي يُلقى بمصاحبة موسيقية، وأغنيات مرتبطة باحتفالات الحصاد، والعبادة، والزفاف. وظهرت الأغنيات الكنسية والقصائد الشعبية الساخرة في الفترة بين القرنَين الثالث عشر والسادس عشر، ووجد الشعر الجديد المقطعي الموزون تعبيراته في قصائد الراهب سيميون بولوتسكي (١٦٢٩ ـ ١٦٨٠). وبعد أن تكفلت إصلاحات بطرس الأكبر بإدخال الخبرات الشعرية الأوروبية إلى اللغة الروسية، استكمل لومونوزوف (١٧١١ ـ ١٧٦٥) نظام تقطيع مرتكز على العروض الألماني، مما جعل الأوزان الغربية أساس الشعر الروسي الموزون اللاحق. سوماروكوف، في كتابه «إنجيل من أجل كتابة الشعر»، ١٧٤٧، شدّد على الأغنية، وقصائده الغنائية في الحبّ المأساوي، والتي كانت أغنيات في الأساس، أصبحت قدوة تُحتذى في النوع الغنائي بأسره. لكنّ ألكسندر بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) كان ذروة «العصر الذهبي»؛ ورائعته «يوجين أونيغين»

تتألف من ٤٠٠ أحدوثة غنائية، في حين أنّ قصائده الغنائية الأخرى اشتهرت بالزُخرف البديع في قاموسها الشعري. وفي الأطوار التالية كانت الرمزية الفرنسية قد وجدت طبعتها السلافية من خلال رموز روسية مميّزة، ومع قصائد ألكسندر بلوك أطلّت القصيدة الغنائية الروسية على القرن العشرين.

انبثاق «مجموعة الأَوْج» Acmeists، والتي ضمّت بين صفوفها أنا أخماتوفا وأوسيب ماندلشتام)، والمجموعة المستقبلية (وكان في عدادها خليبنيكوف وماياكوفسكي) دشّن مرحلة أفول المدرسة الرمزية. المجموعة الأولى ركزت على القصيدة الغنائية التصويرية، الواضحة، والتشكيلية، والكونية؛ أمّا المجموعة الثانية فقد أفسحت مجالاً أوسع للتجريب الجذري في الشكل. وفي العشرينيات اجتذب الشعر التصويري بعض الشعراء، إلا أنّ المرحلة الستالينية شهدت إعدام العديد من الشعراء بوصفهم «مخرّبين»، كما دفعت باسترناك إلى «الكتابة برسم الدُرج فقط». وروايته «دكتور جيفاغو» تُختتم بفصل مكرّس لسلسلة قصائد غنائية. ومع انطواء الستالينية بات بعض الشعراء المعروفين عالمياً (إفتوشنكو وفوزنيسنسكي) أكثر حرّية في نشر قصائدهم، كما لجأ البعض إلى استخدام أشرطة التسجيل من أجل إحياء الأداء الغنائي. وكان جوزيف برودسكي، الممثّل القائد لمدرسة «المتاريس» في الواقعية الغنائية، قد نُفي إلى الغرب. وأمّا الذين مكثوا في روسيا فقد أطلقوا على أنفسهم تسمية «شعراء العصر البرونزي»، تعبيراً عن نظرتهم المتشائمة إلى المستقبل.

٢ ـ القصيدة التشيكية

أقدم القصائد الغنائية التشيكية هي ترانيم محلية تعود إلي القرن الثاني عشر. وكُتبت في القرن الرابع عشر قصائد غنائية تستند إلى لاتينية القرون الوسطى، كما عرفت منطقة بوهيميا سلسلة قصائد ساخرة تحاكي الأشكال الفرنسية. وكانت فترة «الإصلاح المضاد» قد تسبّبت في زيادة أعداد الترانيم والصلوات، وعند نهاية القرن الثامن عشر انتشرت على نطاق واسع قصائد المديح والرثاء، كما ساعد توطيد النزعة القومية السلافية في الحثّ على كتابة السونيتات والقصائد الغنائية ذات الإيحاءات الشعبية. وفي القرن التاسع عشر تطوّر اتجاه رومانتيكي أنتج أعظم شعراء التشيك، ك. هـ ماشا (١٨١٠ ـ ١٨٦٥). أمّا ثورة ١٨٤٨ فقد أنهت الرومانتيكية وقوّت النزعة السلافية، وسمحت بتشذيب الكثير من خصائص القصيدة الغنائية التشيكية. وكان نشاط شعري مكثف قد أعقب استقلال التشيك سنة ١٩١٨، فتعاطف «الشعراء البروليتاريون» مع السوفييت، وردّدت مجموعة «الشعر الصافي» أصداء الحركة الدادائية، وكان للمدرستَين «المستقبلية» و«الحيوية» ممثّلون يجهدون لنقل مباهج الحياة والمدينة والتكنولوجيا. وفي هذا الشعر وما سيجيء بعده كان تأثير القصيدة الغنائية والأنشودة الشعرية بالغاً وجليّاً.

٣ ـ القصيدة الأوكرانية

واجه الشعر الأوكراني المصير ذاته. وكان الشعراء الجوّالون يكتبون أو يغنّون الشعر الشفوي (الملحمي

والرثائي) منذ القرن الرابع عشر، وكانت ترجمة الترانيم البيزنطية في القرن السادس عشر هي أبكر الأدلة الخطية على وجود النزعة الغنائية. وتأسيس دولة مستقلة للقوزاق في القرن السابع عشر اقترن بشيوع أدب مزدوج اللغة (الأوكرانية والبولندية)، فانتشرت قصائد المديح والرثاء والسخرية واحتفالات الفصول. ومرسوم بطرس الأكبر، الذي قضى بحظر الكتابة باللغة الأوكرانية، لم يفلح أبداً في قهر الشعر الغنائي. وفي القرن الثامن عشر كان عمل سكوفورودا «بستان الأغنيات الإلهية»، وهو مجموعة قصائد غنائية دينية الطابع، هو الإنجاز الشعري الأوكراني الأبرز. أمّا في القرن التاسع عشر فقد كان انبثاق الرومانتيكية الأوكرانية قد أدّى إلى إحياء الإهتمام بتقاليد الشعر الشعبي الغنائي. وعمل شيفشينكو «المنشد الجوّال» دليل على ذلك، فضلاً عن ظهور مجموعة قصائد غنائية حميمية وذاتية للغاية في تلك الفترة.

٤ ـ القصيدة البولندية

أوّل، وأفضل، نموذج مكتوب في الغنائية البولندية هو ترنيمة تعود إلي القرن الثالث عشر، عنوانها «أمّ الله». ومنذ القرنين الرابع عشر والثامن عشر كان التجديد يطبع القصائد الغنائية المستمدّة من الأنماط اللاتينية. وفي «العصر الذهبي» البولندي، الذي بدأ قرابة ١٥٦٠، كان الأب المؤسّس للأدب البولندي نيكولاي ري قد كتب الكثير من قصائد الحكمة. وكان يان كوشانوفسكي، الذي يُعدّ أعظم شاعر سلافي، قد كتب أغنيات، وقصائد خمريات وملذّات، ومزامير، وسلسلة مؤثرة من القصائد في رثاء ابنته. وبعد تقسيم بولندا في عام ١٧٩٥ انخرط الشاعر الجوّال ـ العرّاف في رفع معنويات الشعب، وكان آدم ميكييفيش (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥) شخصية مركزية ذات أبعاد رومانتيكية عميقة. وقصائده وأناشيده الشعرية وحّدت بين العنصر الشعبي والعنصرَين العجائبي والفائق، كما تناولت «سونيتات القرم» موضوعة الحبّ الجامح، والبطل الأعزل، والتضحية المأساوية. ومنذ عام ١٨٦٠ أخذت الرومانتيكية في الإضمحلال لصالح الفلسفة الوضعية، وبقيت المدرسة الرمزية حيّة على يد بوليسواف ليسميان في أناشيده الشعرية وقصائده الغنائية الميتافيزيقية. ومنذ عام ١٩٤٦ انضمّت إلى لائحة الشعراء الغنائيين البولنديين أسماء كبيرة مثل شيسواف ميوش وتاديوش روزيفيتس، الذي طوّر نوعاً من الغنائية الزُهدية الناطقة باسم «صوت مجهول.

٥ ـ القصيدة اليوغسلافية

مناطق يوغسلافيا وأعراقها المتعددة أنتجت سلسلة متباينة من التعبيرات الغنائية. وأقدم القصائد الغنائية ظهرت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، في صيغة أغنيات شعبية شعائرية وترانيم بيزنطية احتضنتها صربيا. وأغنيات الصيّادين الكروات وقصائدهم الرعوية كانت واسعة الإنتشار في القرن السادس عشر، وجرى إدخال الأوزان الإيطالية لتبلغ القصيدة الغنائية عصرها الذهبي في قصائد غوندوليك (١٥٨٩ ـ ١٦٣٨). وفي أواخر القرن الثامن عشر أرسى كاراجيك معياراً رومانتيكياً للشعراء الصرب والكروات اللاحقين، وذلك من خلال إصداره لمختارات من الأناشيد الشعرية الشعبية.

وكان فراز (١٨١٠ - ١٨٥١) قد أدخل السونيت إلى كرواتيا فمهّد الطريق أمام موروث غنائي قويّ للغاية. والقرن العشرون أنتج تشكيلة واسعة من نماذج التجريب الغنائي في الأسلوب والموضوع، وسمح للشعر المقدوني بالظهور إلى العلن.

ج - أفريقيا

منذ أصولها الكامنة في الخبرات المصرية وحتى تنويعات العصر الحاضر عبر أرجاء القارّة، نهضت القصيدة الغنائية الأفريقية على تاريخ من العلاقات التبادلية بين التراث الشفوي والتراث المكتوب. والقصيدة الغنائية الشفوية جزء لا يتجزأ من الشعر الأفريقي البطولي والملحمي، لأنها ظلّت وثيقة الإرتباط بالموسيقى والغناء والرقص. والغرض الإجتماعي القديم للشعر الأفريقي، وهو النطق بيقين الناس حول أنفسهم وحكامهم ضمن سياقات الماضي، ما يزال مهيمناً على القصيدة الغنائية في القرن العشرين، سواء في القصائد الغنائية الصومالية ذات التوجّه الشفوي والرعوي، أو في الاستكشافات المطبوعة لمفهوم « الزَنْوَجة » على يد الشعراء الفرنكوفونيين في السنغال والكونغو وساحل العاج، أو في الإحتفال بانتصارات الشعوب عند كتّاب ما بعد الإستعمار في شرق وجنوب أفريقيا.

وتطوّر القصيدة الغنائية المصرية بين سنوات ٢٧٠٠ - ١٠٨٦ ق. م. يوحي بوجود رباط وثيق بين مختلف الأنواع الغنائية في صِيَغها الأدائية والمدوّنة. ففي إثيوبيا استُخدمت اللغة الأدبية القديمة في كتابة نماذج كلاسيكية من قصائد الحكمة والمديح والترانيم الطويلة. والشعر الإثيوبي اللاحق، المكتوب باللغة الأمهرية، يمكن ردّه إلى أصول شفوية تعود إلي القرن الرابع عشر وتنقسم إلى تلاوات في الأعراس والجنائز أو المناسبات العامة الأخرى، إلي جانب قصائد الحبّ والشعر البطولي. ومثل معظم الشعر المستمدّ من أصول شعبية، تعتمد القصائد الغنائية الأمهرية على الجناس والألعاب اللفظية.

ورغم تواجده في أفريقيا على امتداد أجيال عديدة، فإنّ تراث الغنائية الشفوي لم يُدوّن إلا في عهد قريب. ومن النشيد الجنائزي إلي المرثاة، ومن المُلْحَة المَرِحة Jeu d'ésprit إلى قصيدة المديح انخرطت لغات متنوّعة مثل الـ San والـ Mbuti والـ Ewe والـ Xhosa والـ Yoruba والـ Dinka في التعبير عن الموضوعات الغنائية من خلال الموسيقى والصور المستمدة من المشهد الطبيعي: القمر والشمس، الطيور، الحيوانات البرّية، الزواحف، الحيوانات الأليفة. وكان التكرار والتوسيع وحركات الجسد في الرقص بمثابة وسائل عامّة في التطوّر الغنائي. ومشاعر الفرح والحزن، الرغبة والجذل، السياسية والشخصية، تنفخ الحياة في تلك القصائد. وفي الشعر الأفريقي البطولي كان إطلاق القوى الوجدانية والتصويرية يستهدف وصف زعماء القبيلة بالمقارنة مع أسلافهم، سواء أكانوا محطّ إعجاب أم العكس. وأمّا الشعر الشفوي الملحمي فإنّه كان يحتفي باستمرارية الشعب التي تجد تعبيرها في أحداث الماضي الجَمْعية إذْ تُستعاد على نحو غنائي.

والعديد من التراثات الأفريقية الشفوية تأثرت بالفتح العربي للقارّة سنة ٦٤١. وبانتشار الإسلام واللغة العربية، انتشرت كذلك أنماط الأغنية الشعرية والقصيدة Qasida العربية، وقام الرواة بإدخال قصائد المديح. وهذا التدعيم لتراث يمتزج فيه الشفوي بالكتابي تأقلم سريعاً مع الخبرة الأفريقية، تماماً كما حدث حين تأقلم البربر بسرعة مع قصيدة المديح الغنائية العربية (أناشيد الحروب، ومدائح

الأبطال) فأخذوها معهم إلى إيبيريا . وأصبحت مدينة تمبكتو، في إفريقيا الغربية، مركز التعلّم الإسلامي في القرن الرابع عشر، وكان احتكاكها بأقاليم الهاوزا قد أسفر عن مَزْج القصيدة العربية بشكل الـ Kirari الذي عرفه أبناء الهاوزا منذ أقدم العصور. وسرعان ما تصالح التراثان الغنائي والمدحيّ في قصيدة الهاوزا الشهيرة « أغنية باغودا » . أمّا التراث السواحيلي الشفوي ، بمزجه بين القصيدة الغنائية والملحمية والمديح، فقد كان بدوره شديد الترحاب بالتأثير الإسلامي .

وفي أزمنة لاحقة خضعت القصيدة الغنائية الأفريقية إلى تأثيرات غربية عميقة، نجمت أساساً عن الإستيطان الإستعماري والبعثات التبشيرية المسيحية . والقوى الدينية الغربية شجّعت كتابة التراتيم، مثل ترنيمة الهاوزا التي كتبها إنتسيكانا المهتدي إلى الديانة المسيحية قرابة عام ١٨٢٠ . والكثير من شعراء الهاوزا اقتفوا أثر هذا الشاعر في كتابة التراتيم، لكنّ الصدامات العرقية في جنوبِ أفريقيا خلال القرن التاسع عشر أبعدت التقوى جانباً وأفسحت المجال أمام نصوص تشدّد على الضنك والأمل والاغتراب والتطلعات السياسية . قبائل الزولو اقتفت مضماراً شعرياً مماثلاً، فلجأت أوّلاً إلى ملاءمة تراثها الشعري الشفوي مع الأشكال الشعرية الأكثر أدبية، بما في ذلك القصائد الغنائية التي تتناول نظام الأبارتيد وما يخلّفه من مشاعر.

والقصائد الغنائية الأفريقية المكتوبة بالفرنسية أو بالإنكليزية خلال الخمسينيات والستينيات كانت مناهضة للإستعمار في المحتوى والعاطفة، وشعراء أطوار ما بعد الإستعمار، في السبعينيات والثمانينيات، واصلوا استكشاف الموضوعات الإجتماعية والسياسية التي طبعت الشعر الأفريقي منذ البداية . واليوم يزدهر في أفريقيا الشعر الغنائي الشفوي والمكتوب على حدّ سواء، وكلاهما يسند الآخر كما كانت عليه الحال طيلة قرون . الأوّل يحفظ تقاليد عريقة تخصّ الشكل والأداء، والثاني يوطّد الأبعاد الجديدة، الشخصية والجَمْعية، في التراث التاريخي للقارّة .

د ـ آسيا

١ ـ القصيدة الهندية

يُعدّ الأدب الهندي المكتوب بالسنسكريتية بين الأقدم في العالم، ويعود بجذوره إلى القرن الثالث قبل المسيح . وكانت ترانيم تَعبُّد مختلف آلهة الطبيعة عيّنات مبكّرة للطراز الغنائي . ولقد ضاع العديد من القصائد الغنائية مجهولة النسب، بين ٢٠٠ ق . م . و ٤٠٠ م .، ولكنّ قصيدة الحبّ الغنائية « رسول الغمام »، للشاعر كاليداسا، أصبحت قدوة للكثير من المقلّدين . القصائد الغنائية السنسكريتية الأخرى كانت تتضمّن الصلوات، والمدائح، والمزامير، فضلاً عن ٧٠٠ من قصائد الحبّ جُمعت سنة ٢٠٠ ميلادية . والقصائد الغنائية في منطقة البنجاب ضمّت الأغنيات الدينية والأناشيد الرعوية فيما بعد ؛ كما أنتجت منطقة الكشمير قصائد حبّ، صوفية غالباً، يظهر فيها التأثير الفارسي .

والهندي، التي أصبحت بعدئذ لغة الهند الإتحادية، تكوّنت من مجموعة لهجات تنطوي كلها على تراثات الشعر الجوّال . وفي القرن الحادي عشر غادر الغجر الهند، آخذين معهم لغة الروماني (المرتبطة باللغتين الهندية والبنجابية) وتراث الغنائية الشفوي . وأمّا اللهجات الأخرى (الأوردو والتاميل والبنغالي وما إليها) فقد احتوت بدورها على قصائد غنائية مشتقة من السنسكريتية،

وتأثّرت جميعها بالأشكال الغربية (مثل السونيت)، وبمدارس الكتابة الغنائية الغربية (الكلاسيكية الجديدة، الرومانتيكية)، بعد القرن الثامن عشر.

٢ ـ القصيدة الصينية

يعود الشعر الغنائي الصيني إلى القرن الحادي عشر ق. م.، وأوّل مجموعة منتخبات ظهرت بعد سنة ٦٠٠ ق. م. والـ Shi-jing، التي تُنسب إلى كونفوشيوس، تحتوي على ٣٥٠ قصيدة (أغنيات شعبية ومَلَكية، وترانيم) كانت في الأصل تُغنّى أو تُنشد. وفي مستوى موضوعاتها وتقنياتها العروضية كانت تلك القصائد قد أسّست سابقات القصيدة الغنائية بالنسبة إلى شعراء المستقبل. والعمل اللاحق، « أغاني تشو »، أظهر صُوَراً ومواقف شامانية دون فقدان التركيز على الطبيعة الموسيقية للقصيدة الغنائية. وكان النسق الأسلوبي المسمّى Sao قد اقترن بالشاعر كو يوان، الذي يُعتبر « بندار الصين »؛ ثمّ استُمدّت من هذا الشكل أشكال الـ Fu (الرابسودي)، والـ Yongwu fu (الـ Fu مكرّساً لأشياء مادية) الذي شاع كثيراً في عصر سلالة الـ Han، والـ Yuefu (الترانيم، الأناشيد الشعرية). وفي القرن الثاني ق. م. أخلى شكل الـ Shi رباعيّ الأشطر مكانه للشكل خماسي الأشطر، ولشعر التفكير والتأمّل العميق. وكان موضوعا الموت والفراق بين الأكثر شيوعاً في القصيدة الغنائية.

وخلال فترة سلالة Tang (٦١٨ ـ ٩٠٧ م.)، التي تُعتبر العصر الذهبي للشعر الصيني، دشّن الشعر الموزون موضوعات جديدة مثل برهة الزمن الغنائية واندماج النفس في الطبيعة. وفي أحقاب لاحقة علت مكانة الشاعر ـ الرسّام، الذي جمع بين القصيدة والخطّ (٧٠١ ـ ٦٢)، وصولاً إلى القرن السابع عشر حين استعاد الشعر الغنائي موقعه المفضّل الذي ما يزال يحظى به حتى الآن. وعلى امتداد سائر قرون تاريخه، حافظ الشعر الصيني على فرضياته العتيقة التي تخصّ الشاعر والطبيعة، وتابع في الآن ذاته البحث عن الأنواع والأوزان والصُوَر التي تجسّد على أتمّ وجه علاقة الشاعر بالطبيعة.

٣ ـ القصيدة اليابانية القديمة

كُتبت هذه القصيدة الغنائية قبل سنة ٦٨٥ م.، وحافظت على موضوعات أغاني اللهو والرثاء والمناسبات وقصائد المديح. وبين سنوات ٦٨٥ و١٣٥٠ حدّد شعراء البلاط أكثر من نمط لكتابة القصيدة الغنائية، وكان الشاعر الكبير هيتومارا قد كتب المراثي وضمّنها نفحة غنائية رفيعة. في هذه الفترة أيضاً، وتحت التأثير الصيني، أصبحت القصيدة الغنائية اليابانية أكثر ذاتية وعاطفية وابتكاراً. ولقد جُمعت ٢١ مجموعة ملكية أكثرها أهمية تلك التي صدرت سنة ٩٠٥ وتحمل اسم الـ Kokinshu.

وبين أعوام ١٢٤١ و١٣٣٠ أُصيب شعر البلاط بالركود، رغم صدور مجموعتين ملكيتين تحتويان على قصائد تميل إلى التركيز الكثيف على الذات، وتصوير المواسم، وقصائد الحبّ. وعند نهاية العصر الإقطاعي (١٣٥٠ ـ ١٨٦٧) ازدهر مسرح الـ No، وانتعشت الأشكال الشعرية المتأثرة بفلسفة الزن العائدة إلى أحقاب سابقة (مثل الـ Renga والـ Haikai)، والتي ستواصل تطوّرها إلى أن تبلغ كمالها في شكل الـ Haiku.

III التطوّرات المعاصرة

تزايدت شعبية الشعر الغنائي في القرن العشرين مع تزايد استخدامه في قضايا التعبير عن الذات، والنسوية، والمساواة العرقية والإجتماعية. واقترنت وفرة الكتابة الغنائية بسيل من التحليلات والنظريات النقدية. وبعد الحرب العالمية الثانية كانت أكثر المقاربات النقدية تأثيراً تلك التي قدّمها باحثون ونقّاد أكاديميون في أمريكا وأوروبا.

وخلال الأربعينيات والخمسينيات شدّد أصحاب مدرسة «النقد الجديد» في أمريكا على التكامل الشكلي للقصيدة واحتوائها لذاتها، مقلّلين من أهمية المرجعية التأليفية واستجابة القارىء. وكان تركيزهم على المفارقة والسخرية والقصيدة كقصيدة قد أدّى إلى رفض نقدي للنزعة الغنائية. وفي الآن ذاته، في أوروبا، كان تأثير فردينان دو سوسور في مسائل الكلمات بوصفها علامات واللغة بوصفها أنظمة قد فتح الطريق أمام تحليلات أعمق للغة لشعرية، من النوع الذي قام به رومان ياكبسون، وصولاً إلى مقاربات جاك دريدا التفكيكية.

وحين جرى استيراد التفكيكية إلى أمريكا أخذ النقاد يعيدون النظر في الطراز الغنائي. وإذْ وجدوا أنه من غير المقنع وغير المطابق أن يكون المتكلم في القصيدة الغنائية هو الشاعر نفسه، أو حتى أحد أقنعته المتخيّلة، أعلن نقاد من أمثال جوناثان كللر أنّ «الجانب الجوهري في القصيدة الغنائية هو تقديم عالم ظاهراتي واضح من خلال شخصية الصوت». وبول دي مان طوّر هذه الفكرة ليقول إنّ «مبدأ جلاء المعنى في القصيدة الغنائية يعتمد على ظَهْرَنة الصوت الشعري (الذي يُعدّ) الحضور الجمالي الكفيل بتحديد الجانب التأويلي في القصيدة الغنائية». وبهذا فإنّ ضمير المتكلم في القصيدة الغنائية يكفّ عن كونه شيللي، فاليري، لي بو، أو حتى قناع الشاعر أو صورته العاكسة الجويسية [نسبة إلى جويس]. المتكلم وسيلة لجعل اللامرئي مرئياً، والشاعر-الوكيل يُستبدل بالصوت المجازي، بحضور تَنَبُّئي شاماني يجعل العالم اللفظي في القصيدة الغنائية عالماً مرئياً أمام ذهن القارىء.

وهكذا، ومنذ شكلها البدائي الأوّل، أي منذ الأغنية التي تجسّد الوجدان، اتسعت القصيدة الغنائية وتبدّلت على مرّ القرون حتى أصبحت واحدة من أهمّ الطرائق الأدبية في التركيز على الوضع الإنساني وتقييمه. ولعلّها، في المرونة والتنوّع والصقل، أكثر الأنواع الأدبية كفاءة. ولا شكّ في أنها الأكثر فاعلية من حيث سلاستها وبداهتها. وهذه الصفات جعلت أهل القرنين التاسع عشر والعشرين ينظرون إلى القصيدة الغنائية بوصفها ملكاً لهم، في حين أنها انتمت إلى كلّ العصور.

ترجمة:

صبحي حديدي

(*) عن Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetry and Poetics، بتصرّف طفيف.

٢

الظاهرة الغنائية العربية

ياروسلاف ستيتكيفتش

إذا أخذنا مثال النوع Genre كفكرة عن الشكل الأدبي، فإنّ علينا البدء من إدراك الحقيقة التالية: بمعزل عمّا نملك من نظرية ميكانيكية في الأنواع، تعمل ضمن تعريفات شكلية وترسم الحدود وتكشف الأنساق البنيوية الدقيقة، فإنّ فكرة النوع ضالعة بقوّة في أمر أقلّ قابلية للفهم، وأقلّ ملموسية في الشكل، هو بمثابة نمط في رؤية الواقع خاصّ ومستقلّ بذاته، وحدس بالقوى ذات الصلة، وبحسّ مميّز للزمان والمكان، وسيكولوجية في الفعل وردّ الفعل لا تقبل المناقلة.

النوع، إذاً، هو دائماً أكثر من مجرّد تقليد أو اتفاق عريض مسبق حول الإجراء اللازم. إنه يمتدّ إلى سؤال ماهية الغنائي وماهية الملحمي وماهية الدرامي، وتلك أسئلة تشمل كامل جدل المواقف الإنسانية، وليس على غرار الثالوث الهيغلي(١). وإنّ اختزال هذه الأسئلة إلى ميكانيكيات محضة حول السمات الخارجية لم يعد الآن مقبولاً فكرياً.

وهكذا فإنّ النوع لا يزوّد الفنان بأداة إبداع فحسب، بل بأداة فهم أيضاً، وهذه هي النقطة التي يتوجّب التشديد عليها. وفي نظريات الأنواع، كما في نظريات الشكل بصفة عامة، يميل النقد إلى حصر نفسه في وظيفة الشكل كقالب لصناعة القطعة الفنية، ويغضّ النظر عن، أو يغفل سريعاً، الشرط المعرفي المسبق وراء كلّ منفعة الشكل. ومع ذلك فإنّ الشكل عموماً طراز في المعرفة قبل أن يكون قالب «صُنع».

وفي الأدب العربي نعثر على طراز أنواعي واحد مستبدّ مهيمن هو القصيدة الغنائية. والتشعّب الثالوثي التامّ الذي نعرفه في الآداب الغربية غير موجود، ببساطة. ذلك لا يعني أنّ جدل المعرفة الأدبية لا يؤثّر أبداً في الشعر العربي، لأنه حتى في مخطط إميل شتايغر حول مقولات النوع التي يسميها «الغنائية» و«الملحمية» و«الدرامية»، تظلّ كلّ قطعة شعر واقعة بين هذه الحدود القصوى الثلاثة(٢)، حاملة بذلك عنصر توتّر حاضر في العمل الشعري المنفرد.

وفي ثالوث إميل شتايغر يكون للطراز الغنائي نظيره في الطفولة، والملحمي في الشباب، والدرامي

في النضج. وهكذا فإنّ الغنائي هو أيضاً تعبير عن المزاج، والملحمي تمثيل للواقعة، والدرامي تركيب أو ركود للفهم. وكلّ ذلك يقود إلى ثلاثة ضروب من المعرفة هي العاطفية، والتشكيلية، والمفهومية.

وإذا توجّب أن توجد كلّ هذه الأبعاد في الأعمال الأدبية المنفردة، فإنّ الخصائص الحاسمة المميّزة للشعر العربي غنائية دون ريب، وهي تكشف عن «مرحلة الروح الأبكر» في تنوّع طَبْعها وفهمها العاطفي للعالم وللنفس. وإعراب الشاعر العربي عن طَبْعه يضع شعره في الحاضر أيضاً، أي يضعه في برهة الإستجابة العاطفية.

ومع ذلك فإنّ هذه الحقيقة ذاتها، القائلة إنّ النوع الغنائي يستأثر بالغلبة كقاسم مشترك في مجمل الشعر العربي، ينبغي أن تدفع الناقد إلى الإستنفار. ذلك لأنّ أية دراسة دقيقة لغنائية الشعر العربي سوف تكشف أنّ فكرة القرن التاسع عشر عن الغنائي بوصفه ذلك الإنسكاب للعواطف الجامحة أو الإنكشاف الصريح لنفس الشاعر، لا تنطبق مع الطراز الغنائي العربي. هنالك كَمّ كبير من التقاليد والأساليب، وكَمّ كبير من الطاعة للموروث الذي قد لا يكون سبب وجوده الجمالي واضحاً بصفة عيانية أمام الشاعر العربي. واحتفاظ الشعر العربي بصَدَفة نوع غنائي شكليّ تبدو وكأنها أجبرت ذلك الشعر على التكثيف والأسْلَبة، ثمّ تحويل مفاهيم الموضوعات المتكررة ونواتات الأنواع الفرعية إلى كيانات شكلية راسخة، بثبات وأصالة، في الفكرة العربية عن الشكل الشعري بوصفه الغراء الخارجي الشكلي للقصيدة Qasidah نفسها.

وضمن هذه البنية المكثفة المؤسلبة يمكن لأشكال أخرى قياسية، غير غنائية، أن تتطوّر ضمن امكانيات ضيّقة للغاية. هذا، مع ذلك، لا يعني أنّ نطاق موضوعات القصيدة يستبعد كلّ ما هو غير غنائي(٣). المرء، بالأحرى، يستطيع القول ـ على سبيل المفارقة في الواقع ـ إنّ التقييدات ذاتها تسري ضمن القصيدة الواحدة على التطوّر المستقلّ لكلّ الصيَغ، وقد تكون الصيغة الغنائية هي الأكثر تضرراً. وهكذا، وأيّاً كان أصل مظهر المزاج العاطفي في الشعر العربي، فإنّ طرازاً من الغنائية النقيّة قد أصبح نوعاً مجمّداً معقداً متّسماً بتوتّرات داخلية كبرى لا سبيل إلى حلّها. لكنّ هذه التوترات، وبفضل صقل وأسلبة المكوّنات الشكلية للقصيدة، لا تُدرَك مباشرة، ولا تُفسّر، لأنّ التقاليد المتعارَف عليها لا تميل إلى تقديم المبررات. ولقد توجّب على النقد الشكلي في الشعر العربي أن يواجه الحقائق الموجودة، وأكثرها بروزاً حقيقة هيمنة طراز أو نوع غنائي في الوجهة الشكلية، ومعه ذلك اللغز الواضح: القصيدة.

وفي متابعة طِباقنا الشاقّ هذا حول المواجهة الجمالية بين التراثَين الغنائيين الأوروبي والعربي، ينبغي أن نتذكّر قصيدة الـOde الغنائية البندارية [نسبة إلى بندار]، والتي أدارت في أوروبا دولاب الحظّ لصالح الغنائية. وفي الواقع تمثّل هذه القصيدة شكلاً مختلطاً ذا أصل درامي واضح. وهي تتميّز بدرجة عالية من التعقيد البنيوي، وبمقدار معيّن من «الثقل» في الموضوع واللغة. وارتباط هذه القصيدة بالموسيقى في عصر الباروك قد لا يكون العامل الأقلّ أهمية في صعودها السريع.

كل هذه عوامل تتجمّع لتأكيد التفوّق الأنواعي للـOde العربية الأكبر، أو القصيدة. وإنّ الإلحاح على التعقيد البنيوي هو علامة مميّزة في الأوساط الأدبية « الكلاسيكية الجديدة »، العربية مثل الأوروبية. واكتشاف الكلاسيكية الجديدة الأوروبية المتأخر لعنصر « العاطفة » كخلاصة جوهرية ليس في الغنائية وحدها بل في الشعر بأسره، كان قد جذب الإستشراق الشعري نحو قصيدة الـOde العربية أيضاً. لكنّ النظرة الفاحصة تبيّن وجود بُعد خاصّ في إلحاح القرن الثامن عشر على العواطف، الأمر الذي قد لا يرتبط بشكل قاطع مع فهم العاطفة عند شاعر رومانتيكي مثل بايرون مثلاً. حريّ بنا أن نرتاب في تأثير علم النفس الديكارتي (كتاب « عواطف الروح » ١٦٤٩)، والذي قاد الكلاسيكية الجديدة إلى مورفولوجيا وفينومينولوجيا « العواطف » وتصنيفها، وهذا جانب انعكس على نحو متحذلق في الرسم الكلاسيكي الجديد ذي التخطيطات السيكولوجية. وبذلك تُرجم كتاب دوفرينوا « فنّ الرسم »، الذي يعرض علم النفس الديكارتي هذا، إلى الإنكليزية على يد الشاعر درايدن دون سواه، ممثّل « العواطف » وممارس كتابة قصيدة الـOde. من جانبه صوّر لوبرون كتاب « رسالة في العواطف » (١٦٩٨)، فضمّنه رسوماً تعكس النطاق التامّ للتعابير والعواطف.

على يد منظّري الفنون التشكيلية هؤلاء أصبح عنصر « العاطفة اللونجيني [نسبة إلى لونجينوس] فرضية « علمية » جامدة التوصيف. ولعلّ على المرء هنا أن يُخضع هذا الظهور الجديد لـ « العاطفة » - في ما يخصّ الجزء الأكبر من القرن الثامن عشر على الأقلّ - إلى التيّارات الأكثر شكلانية في الكلاسيكية الجديدة والنزعة الأكاديمية. وسوى ذلك كانت أولى بشائر تحوّل الرومانتيكية الأوروبية قد بدت وكأنها وجدت علم جمالها الفنيّ في الشرق الإسلامي، وهذه حقيقة ليست بعيدة عن انقلاب أصحاب « الفنّ الجديد » إلى الشفافيات والرهافة الأسلوبية في الفنّ الياباني، أو حين بحثت التكعيبية عن نظيرها في التشويهات الجلفة للأقنعة الأفريقية.

ومثل « الدم والبروق » في الميلودراما المتأخرة، كان المطلب اللونجيني المتمثّل في « امتلاك » كلمات الشاعر بـ« نوع من الجنون والروح المقدّسة » قد أسفر غالباً عن موقف شعري قسري، حيث - في كلمات ييتس - « يغرق احتفال البراءة »، وحيث « الأفضل يفتقر إلى اليقين، والأسوأ مفعم بكثافة عاطفية » (« المجيء الثاني »).

أو حيث تكون قصائد الـOde هذه، في كلمات أحد كبار ممتهني البلاغة العربية العالية(٤):

فكأنما هي في السماعِ جنادلٌ   وكأنما هي في القلوب كواكبُ

وثمة إغراء في هذا الإنزلاق نحو مناقشة الغنائية العربية والشكل العربي للـOde عن طريق اللجوء السهل إلى الأوليات المعقدة الشاقة التي تقدّمها نظرية الشعر الكلاسيكية الجديدة. لكنّ التناظرات الشعرية العربية تتفرّع أبعد وأعمق رغم ذلك. والطبيعة « العاطفية » للشعر العربي القديم، والتي

اجتذبت روح أوروبا الرومانتيكية المستفيقة، تنطوي على صفة عتيقة Archaic، هي للغرابة الصفة التي صنّفها استشراق القرن الثامن عشر في باب القصيدة الرعوية.

هنالك، مع ذلك، توتّر مفهومي في فكرة القصيدة الرعوية التي يمكن أن تُطبّق قسراً على سوسيولوجية المشهد الشعري العربي في أقدم مراحله. هذا التوتر ناجم عن تعذّر الإنطباق، أو التضاد على الأقلّ، ضمن مفهوم واحد بين البدائي والنبيل. يُضاف إلى ذلك أنّ التطوّر اللاحق للنظرة الرعوية إلى الإنسان والطبيعة جلب معه وضعية قَلْب لهذه المتعاكسات الظاهرة عبر نوع من التحويل المَسْخي: البدائي، من خلال فنون الأسلبة، يصبح تكلّفاً وشكلاً من التنقية الفائقة المنخلعة؛ في حين أنّ النبيل يتولّى افتراض وجود الفجاجة والسخف والتخلّف. وهكذا تنبثق من القصيدة الرعوية أنشودة رعوية من جانب أوّل، وتنبثق من جانب ثانٍ أنثروبولوجيا كاملة حافلة بالمتضادات، مثل «المتوحش النبيل»، و«الجميلة والوحش»، وما إليها.

والأساطير البطولية للأمّة هي الإقتران الآخر مع المفهوم الثقافي للعنصر العتيق. وكان عالم هوميروس عتيقاً بدرجة كبيرة، لأنّه احتوى على امتزاج بين أسلوب ومخيّلة مُماثّين ثقافياً، ورؤية لشَفَق العالم التاريخي، وغبش تكوّن الأمّة التي كُتب عليها أيضاً أن تمثّل درجة الكلاسيكية القصوى.

وبمعزل عن عالم الأساطير العتيقة التي ظلّت القصيدة الأسطورية نوعها ووسيطها، انطوى الشعر الإغريقي المبكر على عالم أكثر ملموسية تاريخياً، يخصّ الشاعر المحارب بقصيدته الغنائية الأقصر. والشاعر الإغريقي الغنائي العتيق يتحدث دائماً بضمير المتكلم. ونطاق موضوعاته ومخيّلته يدهشنا بمدى اقترابه من الشعر العربي الغنائي؛ وعالمه القائم على مشاغل أرستقراطية وفروسية توحي أيضاً بتوازيات مع الشعر العربي الأرستقراطي والفروسي والغزلي، منذ عهود ما قبل الإسلام وحتى المتنبي .إلى شعراء القصيدة الطويلة قبل الإسلام. ألكايوس، مثلاً، يأخذنا إلى خزانة أسلحته ويعطينا وصفاً بتفصيل دقيق، من نوع التفصيل الشائع عند الشاعر العربي، كما حين نكون في حضرة النابغة الذبياني والمحاربين الغساسنة، وكذلك المتنبي في مديحه للملك الشهم(٥):

حَقَرْتَ الرُدينياتِ حتى طرحتَها   وحتى كأنّ السيفَ للرمح شاتمُ

وفي مناقشته لأسلوب «الأوديسة» يلاحظ إريك أورباخ «كيف نصبح مدركين لحقيقة أنّ الحياة في القصائد الهوميرية لا تسير إلا صحبة الطبقة الحاكمة، والآخرون يظهرون في هيئة الخدم والعبيد»(٦).

هذا التقييد الطبقي أو التقارب الأرستقراطي واضح على المنوال ذاته في الشعر العربي منذ أبكر مظاهره المسجّلة. ولم يكن شعراء من أمثال امرىء القيس وعمرو بن كلثوم أبناء أرستقراطية عليا فحسب، بل كانوا أيضاً شعراء صعاليك يبشّرون بالمُثُل الفروسية التي تبشّر بها أميرة بدوية. وفي

وسعنا العثور على موتيفات « صعلكة » مميّزة كانت تناسب دخول الشنفرى ـ خلسة ربما ـ إلى ميدان الشعر الأرستقراطي(٧) .

شاعر صعلوك آخر، هو تأبط شرّاً، يجمع البهجة الضارية بتلبية نداء الدمّ وأداء واجب الثأر الذي لا ينفصل البتة عن الشرف الفروسي والفخار كأساس لاحترام الذات . وقصيدته الشهيرة في الإنتقام، سواء أكانت له أم نُسبت إليه، لم تفقد فتنتها وعنفها المتسامي حتى عند روح رقيقة مثل غوتة . ولابدّ أنه يوجد في مثل هذا الشعر شيء جوهري وحاسم ثقافياً .

كان جون هويزينغا قد لاحظ، في مقالته الرائعة عن « الأفكار الفروسية في العصور الوسطى »، درجة معيّنة من الإلتباس بين اللعب والعاطفة في تشكيل السلوك الفروسي إزاء المطامح الشخصية والفعل السياسي . وإنّ قبول أيّ سلوك هو في حدّ ذاته شكل من أشكال « اللعب » بصرف النظر عن جدّيته . وهكذا فإنّ هذا القبول الجدّي بفكرة الشرف كسلوك غير قابل للطعن، هو ما يخلق التكييف النفسي فوق العقلي . وهذه العاطفة، أو تهيّب قواعد الأخلاق السلوكية هو الذي جعل قواسم الشرف والمجد والثار الأكثر فجاجة تكتسب بهاء الفضيلة والواجب(٨) . وضمن هذا الإعتبار هنالك فارق ضئيل بين حرب البسوس ونزاعات أوروبا التي لم تكن لها نهاية في القرون الوسطى . قواعد الشرف والثأر هذه، التي تُغطّى بزخرف النبالة أو التعلّق بالقِيَم الروحية، هي إلى حدّ كبير داخلة في طبقات الوعي الإجتماعي في العصور الوسطى .

وضمن هذا السياق الوسيط كان الشاعر العربي في قلب الفكرة الأرستقراطية، سواء أكانت تخصّ القبيلة أو البلاط بعدئذ . وفي تطوّره من عرّاف إلى شاعر جوّال ـ فارس، بات من الصعب أن يتماهى إلا مع الخاصّة . ولم يكن مفاجئاً أنّ ابن عبد ربه أطلق على مجمل الموروث الشعري العربي صفة « ديوان العرب »، ليس بالمعنى الإجتماعي العريض بل بمعنى « ديوان خاصّة العرب »، المخزن الثقافي الواعي للمنزلة والصفة(٩) .

وفي غياب الدراما، والمسرح كما نعرفه اليوم وكما عرفه العالم القديم، كان محتماً على الشعر الغنائي أن يتولى وحده دور التقاط التماسّ الحسّي مع الحياة، ويستعيد الإيمان في إمكانية معرفة العالم عبر الإحساس، وينجز ذلك التكافل الوجداني مع الحسّي الذي يجعل رؤية « الحاضر » ممكنة . والفنون التشكيلية في أوروبا المسيحية كانت ما تزال جزءاً من عمارة، طموحاتها كامنة في الغيبي . أمّا على الجانب الإسلامي من التعبير التشكيلي فقد كان الغيبي قد انضمّ إلى المظهر الأقصى للزخرفة فأعطى الأرابيسك، تجريد كلّ تجريد، والذي باتت وظيفته البصرية هي الترحال بعيداً عن الواقع وفقدان النفس في مخططات المتاهة الأبدية، والبحث الدائم والتطلّع إلى المستقبل وحده، ثم الخسران أو الإرتداد إلى الماضي : بحث وخسران، حيث لا مكان للحاضر . وكلّ شيء يصبح كما وصفه ابن الفارض(١٠) :

وكفى عَزاماً أنْ أبيتَ متيّماً   شوقي أماميَ والقضاءُ ورائي

ولكننا إذا نظرنا إلى حال الشعر الغنائي الأوروبي في الفترة التاريخية للإحياء، وقارنّاه بحال النوع الغنائي في بلاد العرب الإسلامية، فمن الواجب أن لا تعمينا التشابهات والتناظرات العديدة. ذلك لأنه في الإعتبار الحاسم تاريخياً كانت سفينة الشعر العربي تبحر على آخر موجة في مَدّها العالي، في حين أنّ السفينة الشراعية الفتية القادمة من منطقة البروفانس كانت تنبثق لتوّها من اللجة. وفي حين أنّ الشعر الغنائي العربي كان، في هذه المرحلة المتأخرة، يصقل المدركات الحسية ويدخلها في صميم التجريد الأسلوبي ويغلق آخر دائرة من دوائر الإستيعاب الجمالي، فإنّ تجربة البروفنسيال كانت صوتاً مُستجمَعاً من أصداء عديدة، ولن يطول الوقت حتى تتعاقب هذه الأصداء من جهة إلى أخرى في أوروبا.

ولا بدّ لأيّة محاولة في تعريف طراز الغنائية العربية من أن تقودنا بالضرورة إلى طبيعة صوت الشاعر في القصيدة، إلى «قناع» Persona الشاعر. وكان مطلب النزاهة الشعرية قد نُوقش في النظرية الشعرية منذ أقدم العصور، وفي النقد العربي أيضاً، على نحو واسع وإنْ كان يستند إلى نظام محدود. وفي بحثهم عن صوتهم الشعري الخاص كان الكلاسيكيون الجُدُد والرومانتيكيون الأوروبيون واثقين من العثور ـ في كنوز الإستشراق الشعري المكتشفة حديثاً ـ على نمط أعلى لهذا الكيان المراوغ. وبعد نزعة الموضوعية الكلاسيكية الجديدة في الضمير الغائب المنضبط فلسفياً؛ وما تلاها من طراز آخر في الحضور الشعري عبر الحوار الدرامي؛ أصبح هؤلاء توّاقين من جديد إلى صوت الشاعر ذاته وهو يرتدّ إلى نفسه. كانوا يفتشون عن الـ«أنا» الشعرية العارية غنائياً. ولعلّهم، في سياق افتتانهم الإبتدائي بطبقات الغنائية العربية الأبكر، كانوا على حقّ في التفكير بأنهم إنما اكتشفوا ظاهرة بالغة النقاء. و«القناع» الشعري، الـ«أنا» المؤكّدة عند الشاعر العربي الغنائي، تشكل في الواقع جانباً جوهرياً في النوع بأسره.

والقصيدة العربية الغنائية، التي تحدّد النوع الغنائي العربي في المستوى الشكلي، تعاني من طغيان هذه الـ«أنا» الزائفة؛ وهنا، في هذه القصيدة المحدِّدة للنوع، يكتسب انبناء المكوّنات الموضوعاتية والأسلوبية أهميته القصوى. وهكذا فإنّ «النسيب» كيان شكلي صحيح وتامّ في هذا النمط الأساسي من القصيدة، لأنه في المرثاة والقصيدة الساخرة ممنوع من بلوغ ذروة اكتمال شكله بسبب انعدام التطابق الموضوعاتي مع توجّه القصيدة العامّ إلى الحداد أو القدح. والنسيب الشكلي هو وحده الذي يمكن أن ينبني كمرثاة، لأنّ مختلف عناصره تُستخدم عندئذ بشكل حرّ في السياق الجديد للموضوع والمزاج. وأمّا في القصيدة الساخرة فإنّ الأغراض، التي يمكن ضمّ النسيب إليها، تكون محكومة بالإتجاه المحدد للسلبية الكامنة أساساً. وهنا يقوم عنصرا المفارقة والتهكم بتشويه التصريح الغنائي،

فيتوقف عن تمثيله لحقيقته الخاصة ـ أنه تصريح عن تجربة ـ ويصبح مجازاً طريفاً، ونوعاً من « الغنائية التطبيقية ».

والشاعر العربي غير المعقد نفسياً، والذي فقد منذ زمن طويل نعمة الرؤيا الساذجة المخلّصة، واصل الإلحاح على مخاطبة نفسه. لكنّ « النفس » هذه كانت تتعرّض للمزيد من تقييد إمكانيات تجربتها. والحياة المدينية الجديدة سمحت بانطلاق عواطف خجولة ومبتذلة، أو متهورة وعجيبة، بحيث تبقى النوع في نهاية المطاف، الشكل وكليشيه المجاز الطريف الغنائي، وتُوّج ذلك كلّه بمغالطة صوت الشاعر المباشر، الـ « أنا » المنتمية إلى تجربة مضمحلة. وأصبح نادراً ذلك الشاعر الذي ظلّ، مثل أبي العلاء المعري(١١)، قادراً على سماع وتمييز أصوات الشعر الأخرى، حتى بالرغم من مفارقة تقريع الذات:

إذا قلتُ المُحالَ رفعتُ صوتي وإنْ قلتُ اليقينَ أطلتُ همسي

وضمن النوع بأسره، ولكن ضمن النسيب خصوصاً، استطاع الشاعر العربي أن يحافظ على ما نحبّ تسميته بنزاهة النموذج النمطي. والهيبة التي طبعت هذه النزاهة يشهد عليها موت الشاعر الأموي وضاح اليمن. والحكاية في « الأغاني » تقول إنّ أمّ البنين، زوجة الخليفة الوليد بن عبد الملك، قصدت مكة للحجّ. وهناك أرسلت في طلب اثنين من أشهر شعراء البلد، كُثيّر ووضاح اليمن، وقالت لهما: « أنسُباني ». وتملّص كثير عن طريق مدح إحدى وصيفات الملكة، أمّا وضاح اليمن فقد تجرأ وخاطب الملكة مباشرة، فقتله الخليفة جزاء فعلته (١٢).

وهكذا فإنّ كلّ سياق، وكلّ إطار، يترك على نحو ما الإنطباع بأنّ ما جرى استيعابه لا يتجاوز فهم الهوامش، وأنه ما زالت هناك طرق تفضي إلى جنبات الداخل.

ترجمة: ص. ح.

(*) تُرجمت، بتصرّف، عن:
Jaroslav Stetkevych: "The Arabic Lyrical Phenomenon in Context." Journal of Arabic Literature, vol. vi-1975.

هوامش المؤلف

(١) من أجل مناقشة ثالوث الأنواع الأدبية وجَدله بصفة خاصة، راجع:
René Wellek: "Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis," in his "Discrimination: Further Concepts of Criticism." New Haven and London, Yale UP, 1971.

(٢) Emil Staiger: "Grundbergriffe der Poetik (Atlantis verlag, Zurich, 1946).
وانظر أيضاً مراجعة كتاب شتايغر في المرجع السابق.

(٣) قامت ريناتي جاكوبي بمحاولة منعشة لتطبيق مقولات شتايغر الأنواعية على القصيدة العربية، ومن البراعة أنها شخّصت

وجود ثالوث أسلوبي معياري يضمّ « الغنائي » و« الملحمي » و« الدرامي ». انظر:
Renate Jacobi: "Studien zur Poetik der altarabischen Qasidae (Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1971).

(٤) أبو تمام، «الديوان»، (بيروت ١٨٨٩) ـ قصيدة في مديح أبي سعيد بن يوسف.

(٥) «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب». تحقيق ناصيف اليازجي (بيروت، ١٩٦٤) ـ قصيدة المتنبي هي في مدح سيف الدولة.

(٦) Erich Auerbach: "Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature."
(Princeton UP, Princeton, 19680.

(٧) في الأبيات ٤٣ ـ ٥٢ من معلقة امرىء القيس هنالك تناظر مع العاطفة الرئيسية في لاميّة الشنفرى.

(٨) John Huizenga: "Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance." Harper Torchbooks, Harper and Row (New York, 19700.

(٩) ابن عبد ربه، «العقد الفريد». (القاهرة، ١٩٣٥ ـ الجزء الثاني). ومن أجل التعيين الواضح لـ« ديوان العرب » أنظر: محمد بن سلام الجمحي، «طبقات الشعراء» (لايدن، ١٩١٦). ويبدو أنه في طبيعة أحقاب ما قبل الكتابة والأحقاب الشفوية و« البطولية » في ثقافات أخرى أن يكون المعتقد القبَلي البطولي بمثابة « مخزن »، أو ديوان، الذاكرة التاريخية والأعراف الإجتماعية. وهكذا يرى تاسيتوس أنّ الإغاني التيوتونية القديمة هي السجّلات والحوليات (أو الديوان إذا صحّ القول) الوحيدة التي تمثّل القبائل الجرمانية.

(١٠) ديوان ابن الفارض، (بيروت، ١٩٥٧).

(١١) Renolld Alleyne Nicholson: "Studies in Islamic Poetry." Cambridge UP, 1961.

(١٢) أبو الفرج الأصبهاني: « الأغاني »، (القاهرة، دار الكتب)، الجزء السادس.



تعويذة لدخول البيت

أمجد ناصر

I

خَطّي العتَبَة
وادخلي البيتْ
بخفقة
الضوء
هذي
شيّعي الُممسكَ رمحاً طويلاً
على باب الليْل إلى ذويه فقد افتقدوه.

II

خَطّي العتَبَة
وادخلي بقدمِ السَّعدِ؛
الوعدُ
قابَ قوسين أو أدنى
الدهرُ سيّافُ الفصول يُحني هامه
فنشبُّ ونشيبُ في بارقِ كاحِلكِ.

III

خَطّي العَتَبة

وبسملي
ففي كلِّ لفتةٍ منكِ يطيرُ سربُ يمامٍ
أشدُّ بياضاً من سريرة النائم
ومع كلِّ فتلةٍ لكِ
يهتدي قمرٌ ضالٌّ إلى مداره .
بيدك اليمنى اطبعي كفَّ الحناءِ على قنطرَة البيتِ
فليلُ الليالي كلّها عندما تضعين قدماً على العتبةِ مُرغماً يبيَضُ .

لكِ أيضاً معجزة

ليس عاديّاً ولا مُسلَّماً به أن تطلي
علينا بطولكِ المشهوق فكيف أن تتباسطي معنا .
لكِ أيضاً مُعجزةٌ لكنَّها ليستْ طَيْرةً قُطِّعتْ إرباً تستجمعُ أوصالها وتطيرُ،
ولا الغريبَ باحْدَة البعاد على سيمائه يعودُ إلى أهله،
ولا الأعمى يَرفعُ قميصَكِ المهجورَ إلى عينيه
المظلمتين فتسيلُ منهما فضَّةٌ،
ولا الكلماتِ تُتلى على جبلٍ فيخرُّ على ركبتيه
بل مجردُ وجودكِ بيننا في مقهى رصيفيٍّ
أو محطة قطارِ أنفاقٍ وتنفّسكِ الهواءَ الزائلَ نفسَهُ
صَدرُك يعلو ويهبطُ فيختلجُ خلف قميصك السّكري كوكباكِ الثقيلان
اسمُكِ ننطقه كما ننطقُ أسماءَ أقراننا فترنُّ أجراسٌ في البعيد
يَدُكِ بل العرقُ الأخضرُ فيها عندما يَنحسرُ كُمُّ ردائكِ
تحتَ ضوء النَّهار الضئيل.
المطَرَةُ تُبلِّلكِ مثلنا فيختلطُ عطرُكِ بفوح أعطافِكِ
فتصيرُ لكِ رائحة نخلةٍ وحيدةٌ .
التّنهدةُ الخفيفةُ كأنها الحسرة تندُّ منكِ
كلّما تذكَّرت قرطَكِ الذي ضاع ونحن نخرج
من صالة السينما وعبَثاً نجده
وضعكِ ساقاً على ساق
فتفحُ رائحةُ مردكوش يقطفُ للتوِّ
ويشدُّ جوربُكِ الأسودُ ربلتَكِ البيضاءَ
من دون أن تشعري بما ينهضُ حولَكِ

وما يتقوّض
المنديلُ الذي تتركينه على الطاولة
والسجائرُ التي تدخنين ربعها وتطفئينها مللاً
ما لا تقيمين له وزناً
وما تهجرينه .

ليس عادياً ولا مُسلَّماً به أن تطلي علينا
بطولكِ المشهوق فكيف أن تمدي لنا يداً لنرقى إليكِ .

الشَّمسُ رمتني بنابها الذّهبي

I

لم أملكْكِ بتصغير اسْمِكِ ولا
بالقُبَلِ التي وَقعَتْ من فمي على الأرضِ الوطأتها
فالعابرُ مثلي لا يملكُ، لكنك ملكتِني بأصغرِ شيءٍ فيكِ .
بالمهمل،
بالمرميِّ على الكرسيِّ أو على حافةِ سريركِ .

أسيرُكِ بل أشدُّ أسراكِ إخلاصاً لأسره
لا رماحُ قبيلتي ولا كثرةُ إخوتي ستحرران أصْغريَّ
من شَبَكِ السِّرِ، فالكتمانُ أدهى من الفقدِ .

لا أملكُ مع أن فمي سمَّاك وسمَّى عليكِ
وطافَ في أنحائك وعادَ من الظلالِ العميقة
برائحةِ كوكبٍ يُولدُ من مجرّة النّدى .

القميصُ المتروكُ
المُلاءةُ المبقعةُ بماء الحشرِ
اللبلابُ الذي تُعرِّشُ الجدران وأنتِ
تروجين فوقي كنورج يُحرّكهُ ثورٌ تأبّدَ في دورانه
تشهد أنني وصلتُ إلى ما وصلتُ إليه :
هذه الذكرى التي تغيمُ وتمطرُ على أكفٍّ ممدودةٍ عرضاً .

فبعد أن ترفعي عني أنفاسَكِ الحارثة تصيرين غيمةً
لم يعد لديها ما تقدمُه للصحراءِ التي خلقَتها ورائي
ووجدتُني أتلألأ في سرابها كلما فرغنا من الحبِّ .

II

أحبُّ يا بدوية البرد
لأن الشّمسَ رَمَتْ نابَها الذّهبيَّ في ظَهْري
فجعلتُ أحجلُ حولكِ،
تأرجحتُ بين الخيطِ الأبيضِ والخيطِ الأسودِ
ولم أقعْ في المشتبهات .
فزتُ بالشامات الثلاثِ على لوح كتفكِ،
وأضعتُها في الطريق إلى البيت .

كان بياضُكِ خالداً وأنت تصعدين الدّرج
النورُ يسيلُ من ظلالِكِ العميقةِ
على ساقيكِ
كعبيكِ
باطنِ قدميكِ
فيضيئُكِ وَحدَكِ .

في النّور العازلِ
الذي يمشي فيه العابرُ فلا يُرى
مندفعاً بظَهري قُدُماً
كانت كمشةُ تُرابٍ تثقلُ جيبي .

مديحُ السُّرَّة

سُرَّتُكِ
كرازةٌ
سَرنَمةٌ
تحديقةُ عينِ الطفولةِ في اكتمال القمر
فصٌّ الحكمةِ الرَّعويةِ تمشي بها الركبان

في غمده خِنْجُرُ البدويِّ يُرهِفُ
نَصْلَهُ فيرتعشُ تويْجُ الوردةِ
الإنكليزية وتضمُّ أكمامَها.
اذرفي يا خرزةَ الأفعى
يا عينَ الغفلةِ القاتلةِ
سُمَّكِ الشافي.

سُرَّتُكِ
هَمهَمةٌ
لُثْغَةٌ
مجازٌ يفتحُ بابَ الليلِ ويُفْرِطُ في السَّهر
نهضةُ نَمِرَةٍ
آسٌ على مرمرٍ يتمرأى في هباء الأبد
أمارةُ الداخلِ
نجمة المنقلبِ إلى أهلِهِ بنُدبةٍ على الجبين.

سُرَّتُكِ
سرُّ الأمّ
ريحانُ الطفولة لابثاً هناك
جمْهرةُ النّدى
تجلّي الفضّةِ في ذاكرة التراب
زفْرةُ اللهوفِ
نجمةُ الصُّبحِ
لا موقعها الذي هجرته،
هذي الكأسُ جَنِّبينَها
وهذا البلاءُ جَرّعنيه.

سُرَّتُكِ
مَنْ رأى أطلَّ على اقتلوني
ومَنْ
لم
يرَ
نجا.

....

أنتِ
اسمُكِ
رنَّةُ صوتِكِ
قُبلتكِ
رُضابُكِ
قمَّتُكِ وسفحُكِ
آراكُكِ
نحلتُكِ وعسلُكِ
أصغراكِ
طَبْعُ اللَّبوءةِ فيكِ
رحمتُكِ
طَعْمُ ملحِكِ
عشُّكِ
بيضةُ رُخِّكِ
خطوتُكِ
قدمُكِ
أصابعُ قدمِكِ
صندلُكِ
حجرٌ يَشبكِ
مَرمُركِ
لوحُ كتفِكِ
سُرَّتُكِ
عينُ سُرَّتُكِ
يمامتُكِ
مجراكِ
مَسيلُ نداكِ
غفوتُكِ
فوحُ نومِكِ
منامتكِ
حمّالةُ نهديكِ

سرْوالُكِ
بخورُ أعطافِكِ
برقُكِ
رعدُكِ
صلاةُ استسقائكِ
امطارُكِ
رائحةُ الأرضِ غبَّكِ
كَمَاكِ
غريزةُ الطيران في جناح باشقكِ
صولتُكِ وجولتُكِ
برزخُكِ
الألمُ شاكي السلاحِ على تخومِ مُلْكُكِ
برزخُكِ
أسراكِ وأحرارُكِ يرمونَ من أعلى أبراجكِ
مناديلَ وتذكاراتٍ تدلُّ عليهم
والليلُ الذي استنفدَ ظُلْمَتَهُ بياضُكِ
يخلي حُجراتِه ليؤوي العائدين بِنُدَبٍ
ووسومٍ من مناسككِ.
جنّةُ جنّتُكِ
ونارُكِ نارٌ
لا يذوقُهما
إلّا
من أنْبتَ الشوقُ في قلبه نخلةً طرحتْ
وكان أول من ذاقَ ثمارَها
إلّا
عابرُ مفازةِ البوحِ بكلمةٍ من فمه لفمكِ.
إلّا الذي تنساه نَفسُهُ
وتذّكّرُهُ أنفاسُكِ
بردُكِ
حرائقُكِ
سلا
مُكِ.

لندن

قصائـــد

كاظـم جهـاد

صورة أبي في شبابه

كانَ يؤوب إلى الدار مسكوناً بهزيمته. روحه حبلى بحساباتٍ غير مبرمة ووعودٍ منتهَكة. كان دائم الانزلاق على صخرة الواقع العصيّ. لم تكن الشكوى من سجاياه، ولا كان من طبعه الاقرار بخسارة. وحده كان يتقلّب على مجْمرة بَلواه. وحده يذبل في قحولة أيّامه. بيدَ أنّ محيّاه كان مشعّاً بضياءٍ لا أحد يعرف مصدرَ ينابيعه. هو وحده كان قابضاً على السرّ: في طفولته، كانت أمّه تُناغيه طويلاً، طويلاً. كانت، كما يقول، تُنيمه في أثوابٍ من الغناء. وبصوتها الرخيم كانت تحوك له هذه الدّرع القويّة التي بها سيواصل الاحتماء في أحلك أيّامه.

الأرض المطلقة

- إلى لورون غاسپار

تولد الأرض المطلقة من شِبرٍ في الداخل
بقيَ لِسنينَ ينحتُ بؤرةً من الضوء
تولد الأرض المطلقة من سبَخٍ بوركَ طويلاً

تولد الأرض المطلقة من الشحم المتقاطر على الروح
من أعمالٍ لا تفضي إلى نتيجة
تولد الأرض المطلقة من اللاّشيء
اللاّشيء العظيم الذي عنه يصدر القلب.

إلى رقيب

عبثاً حاولتَ إعاقتي عن الغناء. كنتَ ولا شكّ حاذقاً في المطاردة، ولك في الحصار مواهب كثيرة. فاتكَ، فحسبُ، أنّ للغناء نوابض لا يُحسن إيقافها المغنّي نفسه. مبتلى هو بالغناء أكثر منه مختاراً له. متورّط بالنغم، وبالمُحال مسكون. مشدودٌ من هام وعيه إلى عذوبة الكلام، هذه التي بحَرارتها ينضج على المائدة القربان، وبها ينتعش خيالُ المحزون.

مأثرة

ماشياً على الحبال، يرسم البهلوان في شتات وعيه مأثرةً أثيرة. بينه والحبلَ تنعقد صداقةٌ ختمَ عليها أكثر من امتحان. تتجلّى له الهاوية في صورة حوريّاتٍ يكفي أن يصغي لغنائهنّ الطافح بالغواية حتّى ينقلب إلى مَطارح الموت. كثيراً ما تكلّم الآخرون عن حذره وهو يتقدّم على شفير المَهاوي. وطالما أطنبوا في الكلام عن خوفه من السقوط. يجهلون أنّ جلّ ما يقوم به هو النضال ضدّ غنائهنّ. عوليس من نمط آخر هو لاعب الحبال. يُبحر في مياهٍ من الهواء، ويصمّ أذنيه عن ترانيم كان يودّ بملء روحه أن يسمعها. وإذْ يتوقّف أحياناً، باعثاً فينا ذلك الخوف الطاغي على مصيره، فعن خللٍ محسوب: لاستعادة أنفاسه أوّلاً، وليتذوّق جملةً من نشيد الحوريّات لا حتُ له مفعمةً بالسّحْر. هكذا، بين نشيدٍ مرفوضٍ وآخر يتلقّفه مِن على مسافةٍ، يتصرّم عمره الوضئ، أذناً في الغناء، عيْناً على الهاوية، وقدَمين تدبّان في مسارٍ محفوفٍ بجنونٍ مرغوبٍ فيه ومقصيٍّ دونَ ازدراء.

سيرة

لا أحدَ سيعرف ما به مررتَ
لا النخلة الصافنة في الجوار
ولا الواحة المقفلة منذ عهودٍ سحيقة
لا الجِمال تخفّ بسكْرة الحداة
ولا الطرق الملغاة منذ أن هجر الفلاّحون
مَطارحَهم إلى المدن

لا إسفلت الشوارع سيَعرف ذاك
ولا مناديل النسوة الملقاة بسخاءٍ على السّفُن
لا تلويحة الوداع ستشهد لك
ولا نشيج الأمّ المتدافع كخراطيم من الماء
عند العتبة
وحدك ستمرّ أعجفَ من خرم الإبرة
وحدك ستصطكّ رعباً في أكثر من مضيق
وحده إنسان عينكَ سيرسم ارتجافتك
وحده اكتمال وعدكَ سيشهد أنّك انتصرت
على الهاوية المتغوّرة أمامك
في شفا كلّ تجربةٍ أو وعد.

بيدَ أنّ هذا كلّه
يرتفع في داخلكَ شمساً عاموديّة
تطرد الظلال وتؤكّد أنّ بيتاً من الشعر
سيكون فيه خلاصكَ وظفرك
من ليلكَ السحيق كلّه.

مائيّـة

كنتُ أسبح ضدّ التيّار. ففكّرتُ بالاحتماء بصخرة. كان عليها نورسٌ عجيب. في نظرته ما يجذبني. كان له عين غمّازة تعلو وتنخفض. كان كمَن يدعوني إلى مسارٍ سريّ. وأنا كنتُ أفكّر حقّاً بأن أتبعه.

على الفور ارتسمتْ لي، لي أنا وحدي ها هناك، مدينة سفليّة مغزوّة بتيّارات رخوٍ بحريّ ومسقوفة بزجاجٍ يسمح لك بالرؤية من تحتُ من دون أن يراك سكّان الأعالي. كان لأقوامها طبائع عجيبة. لا لسان لديهم من أجل التفاهم، بل موماة تصدر عن نظامٍ صوتيّ غاية في النباهة. فبحَسبِ درجة اهتزاز الأصوات يُدرك المُحاور قصدَ جاره. والنساء لديهنّ محلّ الأثداء أصابع كثيرة. يكفي أن تلمس إصبعاً حتّى تتفتّح لك الإصبع عن ثمرة أو غصن أو رداء. لا ينامون، بل يكفي أن يلمس الواحد عتبة داره حتّى ينتعش من جديدٍ ويواصل العمل أو السير حثيثاً في تيّارات الهواء.

طويلاً بعدَ خروجي من الماء، ظلّت الموماة شاكلتي في الافصاح. فإذا ما بدا لكم كلامي غريباً، فلأنّي أحتفظ في امتداد جسدي كلّه بميراثٍ آتٍ من أقوام غريبة. يُقال إنّه معطى لكلّ واحد أن يحقّق، في لحظة أو أخرى من حياته، لقاءاً كهذا. الويل لمن لا يحمل في خلاياه، وعلى جلده، ميسمَ الغريب. الويل لمن لا يكون إلاّ نفسه. إنّه معرّض للغرق لدى أوّل غمزة ساحرة تُبديها العين الغمّازة لنورسٍ عجيب.

سباحة

جاء أبي ذات يومٍ ليعلّمني السباحة . نزل إلى الماء وحده، وبأناقةٍ أبعدَ أعشاباً كانت طافيةً على الماء. تمدّد في الماء محتفظاً بتوازنه، ورفع يديه ليصفّق بهما في الهواء. «الأمر غاية في البساطة» قال لي، وأضاف: «أرأيتَ؟» . ثمّ خرج من الماء وأعاد ارتداء ملابسه وعاد إلى البيت.
لم أتعلّم السباحة يومذاك. بيد أنّني شهدتُ تظاهرةً سحريّةً كان الوالد بطلها الوحيد. في براءته الشاسعة، لم يُدرك أنّني لم أفقه شيئاً، ولا هوَ لاحظَ أنّني ما نزلتُ معه إلى الماء. لاحقاً، سيُحدّثني الأصحاب عن لذاذة السباحة بمعيّة الأب، وعمّا فيها من حرَجٍ كبير. عندما يستقرّ الواحد منهم مثلاً على علباء أبيه، والأخير يتقدّم في عرض الماء حاملاً ابنه في هذه الوضعيّة الشائقة والتي يتخلّلها التجديف.

سوداويّة

تُقبل السويداء كالسهم ثمّ تنغرس في الروح
هناك تتفرّع مثلَ شجرة
وتمدّ جذورها عميقاً

قد يكون للسير في غابةٍ من الإبَر
شبَهٌ بوقعها على الروح.
قد يكون لانطواء القنفذ
شبَهٌ بالروح
وهي تتكوّر آنذاك
عاضّةً على أشيائها بهشاشة.

كمثْلِ مُحاربٍ قديم
تغرس السويداء حربتها
في مدخل مدينة
(لنفترضْ أنّها الروح)
وتقول لسكّانها الذاهلين:
- الآنَ يبدأ الحصار
حصارٌ سيُداس فيه
على نذوركم المقدّسة ويُنكَّل
بنسائكم الحبالى والعذراوات

حصار لن يُبقي شيئاً ولن يذَر
كلاّ، لن يُبقي شيئاً ولن
يذَر.

كائن في انشطار

روحه مؤرّقة بكلام لم يقله. أفعالٌ لم يقمْ بها تتعاون لتنسج حول وعيه هذه الغلالة التي عبثاً يحاول الاندساس من ورائها إلى الصبح. يعيش بتفويض ويتنفّس بالنيابة عن مخلوقات ربّما شاهدها في البريّة الواسعة التي حدثَ أن اجتازها في عهدٍ ما من حياته. حياة تبدو له في اكتهالٍ وفي الأوان ذاته مسكونةً بطفولةٍ لا تُحَدّ. لا يتذكّر كيف وصلَ إلى هنا. ربّما أوصلته قدماه، أو لعلّه كان هنا منذ البداية. لكنْ من أين يأتيه هذا الشعور بأنّه عائدٌ من رحلة؟

صفحة بيضاء هي روحه. لم يعلّموه معنى أن يكون، ولا هو عرفَ تطويعَ عدمه. والبياض الذي هو صفحة الروح يعذّبه دون انتهاء. بياض ملحاحٌ ومتطلّب. يريد أن ينكتبَ، ويودّ لو أنّ يداً حاملةً ليراعٍ خطّتْ فيه دلالةً ما، أو شيئاً منعدم الدلالة. في المساء يسّاقط عليه ندى غريب. ينمو في أعماقه كائن برؤوس عديدة. تلتهم الرؤوس بعضها البعض، والرأس الناجية من الابادة سرعان ما تتمخّض عن رؤوس أخرى تستأنف الصنيع نفسه. كائن في انشطار، ستقولون. بيد أنّ الباعث الأوحد لبقائه هو موسيقى تأتيه من خارج الوقت وتنبؤه بأنّ بياضه هو كلّ معناه. وكذلك بأنّ جلّ ما يقدر أن يفعله هو أن يمعن في تبييض البياض.

جدران

من بعيدٍ، وحبلى بالتهديد، أقبلت العاصفة لتقوّض بنيان داره. داره المتداعية أصلاً. فاستعار من بنات أحلامه داراً واسعة وافترشها هو وعياله. لم يكن الصغار مدرّبين على السكنى في العراء، فما بالك بدارٍ هي في حقيقة الأمر محض فكرة؟ كان قد وطّن نفسه على القبول بأيّ شيء. يكفي أن يعرض الشيء نفسه، وبالاً أو خطراً، حتّى يجد لديه كامل القبول. كان بين الفينة والفينة يتحسّس جدران رأسه ليتحقّق من أنّ حجر الذاكرة ما يزال في مكانه وأنّه هو المكان. ما الذي كان يشدّه إلى ذاكرته؟ لحظة واحدة، يقول، لا يتذكّر حتّى إذا كان عاشها بالفعل كما يُخيَّل له، لحظة مسكونة باهتزازاتٍ خاصّة، تنفتح له عن زمنٍ آخر في الزمن، وتأثر تعلو فإذا بالأرض تدور بين يديه كالمغزل الدائر حول مركزه الثابت بلا انزياح. هكذا، كان ينقرض في ازدحام بصيرته المعصوبة ولا يعرف؛ يتلاشى في فكرته الثابتة ولا يقول.

مرثيّة صهري

كان، يومَ مقتله، قد حظيَ بإجازة. في وعورة المتراس وجدَ حيّزاً كافياً ليرتّب هندامه. الوقت هو ما كان في ضيق. جاءت العبوة من جهةٍ ما في إيران، كأنّما للبحث عنه وحدَه. صرعتْه في اللحظة

الفاصلة بين المجنّد الذي كانه والعائد من الحرب الذي كان سيكون.
أتذكّر أنّه، في أيّام الفيضان، شقَّ ذاتَ مرّةٍ صفوفَ المساهمين في الإنقاذ الشعبيّ ليُحيّيني ويتحفني برغيفٍ من الخبز غير المخمّر. بعد ذلك بسنين، سيهتف لي إلى باريس، وسأميّز في صوته ذلك الرنين الذي ينبؤك، دون أن تعرف كيف يحدث ذلك، بأنّه كيانٌ أبديّ وورقة من النور سيُجعدها الآتي عمّا قريب.
لابدّ أنّ فكرته الأخيرة كانت مصوّبة في اتّجاه أختي وأبنائهما العشرة، وفي اتّجاهي أنا الذي كنتُ أبدو له مصطرعاً في أحوالي منذ الولادة.
صهريَ الفذّ الذي جاءني، والدنيا فيضان، بابتسامةٍ ضافيةٍ ورغيفٍ من الخبز غير المخمّر كنت شديد الولع به في تلك الأيّام.

الأصدقاء

أنا لا بيوت لأصدقائي.
أصدقائي، يسكن الواحد منهم في أيّ مكانٍ آخر سوى البيوت. الواحد منهم قال: «فلنُرِحْ دودة القزّ هذه الناسجة في مجاهل الروح رداءً لن يُستعمَل»، واتّكأ إلى هاجسٍ لديه وأراحَ كتفه.
كانت الكتف في سفرٍ دائم. ليس صحيحاً أنّ السفر بحاجة إلى حركة. أفما كتبَ شاعرٌ عن رحلاته غير المتناهية على سرير مرضه؟ ولذا، فليس أصدقائي بحاجة إلى بيوت.
منذ أن سكنهم هاجس الرحيل، ابتكروا فكرة اللاّ-بيوت هذه. ولعمري، فلها منافع عديدة. تحميهم من فضول المارّة، وتهبهم نعمة الامتزاج بالهواء. ناهيكَ عن صراعات الورَثة، يحبطونها بذلك في البيضة، فيستريحون ويريحون.

الملاك

رفيق طوبيا في السفر المبهَم
الكائن اللطيف
مرشد الحيارى وواهب الكرامات
في عرض البراري
الدالق على الفم الظامىء جراراً من الماء.

فجّر النبع في الماء وكان ذلك
صنيعاً يهون عنده
زحزح جبالاً من الخوف وكان ذلك
كمثْلِ مزحة
صنيعه الأسمى هو في محلّ آخر:

أنّه لا يتراءى لأحد
ومن الخفاء هو بحيث فكرته تكفي.

الوقت

عندما تمدّدتَ في الزمن المحصيّ
تصوّرتَه بلا انتهاء
والزمن كان حولك يتبع
مساره الحقيقيّ
الساعات تحبل بالساعات
والنهار إلى الليل يُفضي
وغمامة من التعب راحت تُطوّح
بمنازلَ أثيرةٍ لديك،
وجوهٍ تحبّها كما لا تحبّكَ أنتَ نفسك.

الزمن الآنَ مضاعفاً تريده
زمناً داخلَ الزمن كعرائس روسيّة
تتوالد بعضها عن البعض كأنّما بلا انتهاء.

آه فلتدَع عنكَ هذا الوهم الطيّب
ولتمضِ إلى قلب اللحظة
اللحظة الآتية، انظرْ: إنّها تمرّ.

مانيفستو

آه لو كان لديّ غضب آرتو
لأكتب عن سلالة المشعبذين
هؤلاء الذين لديهم
بدلَ الأصابع
مجسّات سحريّة
تجسّ نبض ضعفاء الأرض
ومنبوذي العالَم
لتوجّههم في وجهةٍ ما
هي دائماً الوجهة الخاطئة

بعيداً عن كلّ السبُل المفضية إلى الكيان .

ينبغي حماية الناس حقّاً
من هذه الزواحف العجيبة
التي تتاجر بالمها الخياليّ
تستدرّ به عطف النقّاد
وتئد في البيضة مواهب عديدة .

«في كلّ يومٍ يُشوى عضو امرأةٍ حيّ»
وفي كلّ نهار
يُباد على مقاصل الخديعة
شعراء كانوا سيكونون .

غرفة

عندما جلستَ في الغرفة الضيّقة، لم تهاجمكَ الجدران ولم يصرعك ملاكمٌ خفيّ. لم تتحرّك الكراسي من تلقاء ذاتها لتجرحك . والموت، هذا الذي كنتَ تتخيّله لابداً في الجوار، لم يتلعْ، لا هذه المرّة ولا قبلها، برأسه . وحده برمك بالحياة جعلك تضيق بزحمة الفضاء . وحدها رومنسيّتك المهلهلة منعتك من أن توسّع الفضاء بفضاء إضافيّ . أوَ تنسى أنّك من ذلك القوم الذي يحتفل بالجهد ويفتّق أشدّ الأثلام ضيقاً عن ثمرٍ موفورٍ وعافيةٍ مديدة؟ الحياة كنتَ تجابهها بوفرة من الحياة . وكم مرّةً رحتَ تصارع المدّ، فيما العاصفة جيّاشة في الأفق، وغمامة ثقيلة على الروح، وفي العصب أشعّة قويّة مهموزة بنابضٍ خفيّ.

تجريد

مرّةً هفوتُ إلى صنيعٍ مُعجز. فرجوتُ رفاقيَ الصغارَ أن أكون حارسَ مرماهم. كانت الكرة تقبل كالبرق فأوقفها بحركة إصبع. يئس الفريق الخصم يومذاك إذْ ظللتُ أرتفع أمامه متراساً بكاملي. حسبوني من الجنّ. وأنا نفسي ظننتُني كائناً بلا فتوق . كان شفيعي إلى جانبي يقف .

في الأيّام التالية، لم يكن الهدف ورائي سوى فضاء مفتوح. تقبل الكرة، وبدون حتّى أن أبصرها، أُدرك من صرخات الخصوم المنتصرة انهيار مقاومتي. كأنّني لم أكن هناك . كنتُ هناك بكاملي، إنّما بلا شفيع. كائن بلا شفيع هو حقل رجراج تجتازه الكرات المناوئة من كلّ اتّجاه .

لو تخنّن الشفيع اليوم وأتاني فما من فائدة. اللعب تغيّر. والميدان لم يعدْ هو نفسه . بل صرتَ لا ترى أيّ ميدان. تُقبل الكرات لتخترق الدريئة من دون أن يكون ثمّة دريئة ولا كرات . العصب موخوز بمهاميز لا تُحسّ. والمطر التجريديّ مدراراً يهطل. يهطل في القلب الواسع الذي هو للا أحد .

فتوّة

هي ذي كيمياء الأحوال المتبدّلة. شبابك الذي كنتَ تضيق ذرعاً به، والذي فعلتَ كلّ شيءٍ للفرار منه، يبدو لك الآن أعزّ ما ملكت. الزمن الوحيد العائد إليك بكامل الامتلاء. كنتَ تمضي في القراءة شطراً من الصباح، وما إن تفرغ القيلولة من سكب أحلامها الرديئة حتى تذرع الشوارع باحثاً عن قرين. نادراً ما كنتَ تجد مُحاوراً لك. الحسناوات، من وراء أعتاب البيوت، يُلقين نظرة غوايةٍ ووجل. ومن المقاهي يتناهى إليك صوت أمّ كلثوم معبّأً بالأسف. وعلى امتداد الحدائق يغزوك أريج جيرانيوم لن تشمّ مثيله بعد ذلك أبداً. عندما تعود في المساء، مستضيئاً بجمرة سيجارة الحارس القابع أزليّاً في الركن نفسه من الشارع، تحيّيه برصانةٍ زائدةٍ، عارفاً أنّ هذه لم تكن إلاّ جولة أخرى في مسارٍ معلومٍ سيتصرّم فيه، بالتوق الباحث نفسه، وبالحرقة ذاتها، ذلك الشيء الباهر وعديم الدلالة الذي تدعوه شبابك.

سجون

صباحٌ بَدا لا كباقي الصباحات. المدرسة حُوّلت فيه إلى معكسر اعتقال، وأغلب صالات الدرس إلى حُجَرٍ للتعذيب. حدث هذا في بدء طفولتي. حظّ عاثر ولا ريب. فطويلاً بعد ذلك، سيظلّ يتناهى إلى سمعي ذلك الأنين نفسه الذي روت الأمّهات أنّه راح في المساء يقطع الطريق بين المدرسة والبيوت من دون أن يفقد ولو بعض مضائه. أنين راح، في الأيّام التالية، يتصاعد من الأرض وينهمر من المزاريب. طويلاً ينفض المرء ثيابه ليتساقط الأنين منها حبّاتٍ حبّات. بعد ذلك، يتحقّق الواحد من أنّ الأنين قد انغرس في منابت الشّعر وصار يشكّل له طبيعة ثانية.

وحده يأسي من رؤية البشر قابلين بالاقتسام شرطاً للعيش منعني من الالتحاق بالحُمر. لكنّ أنينهم المتصاعد من طيّات السكون منعني من الانقلاب للمعسكر العدوّ. هكذا بقيت شاجباً الظلم من دون أن أنضويَ تحت شعارٍ أو يافطة. ما قيمة يافطة أمامَ أنين؟ أنين سمعتُه عنكَ أمّك (ما دمتَ كنتَ نائماً آنذاك) وبقي مركوناً في واحدة من خلاياكَ لا يريد أن يبرحها البتّة.

باريس، ٢٠٠٠

راينر ماريا ريلكه

سونيتات إلى أورفيوس

القسم الثاني

(نشرت «الكرمل» في عددها السابق القسم الأوّل من عمل ريلكه الشعريّ «سونيتات إلى أورفيوس». وشاءت التباسات مطبعيّة أن يسقط التنويه بأنّ الأمر كان يتعلّق بالقسم الأوّل من العمل مثلما قسّمه الشاعر نفسه، كما جاء القسم المذكور متبوعاً بثلاث سونيتات من القسم الثاني. نلفت هنا انتباه القارئ الكريم إلى أنّ القسم الأوّل ينتهي مع نهاية السونيتة السادسة والعشرين منه، وبالذات مع نهاية البيت القائل: «لَما كنّا الآنَ هؤلاء الذينَ يَسمعون وهذا الفمَ للطبيعة»، ونقدّم له هنا النصّ الكامل للقسم الثاني، متبوعاً بحواشيه.)

-١-

أنْ نتنفّسَ، يا للقصيدةِ غيرِ المرئيّة !
بلا انقطاعٍ، وبنقاءٍ، وبثمنِ
الكيان ذاته، الفضاءُ المحوِّلُ. ميزانٌ مضادٌ
أتحقّقُ بمقتضاهُ إيقاعيّاً .

موجةٌ واحدةٌ أنا
بحرُها المضطرد ؛
بينَ جميعِ البحارِ الممكنةِ أنتَ يا مَن تُصون —
يا فضاءً نحوزُه .

من هذه الأماكنِ كم من فضاءاتٍ كانتْ من قبل
في داخلي؟ رياحٌ كثيرة
هيَ كمثْلِ أبنائي.

يا هواءُ، أتعرفني، أيّها المترعُ بأماكنَ كانتْ ليَ بالأمس ؟
أنتَ يا مَن كنتَ اللّحاءَ الصقيل،
لكلماتي، انحناءاتها والورَقة.

-٢-

مثلما، بمجرّدِ أن تلمسها اليد،
تأخذُ الورقةُ مِنَ الفنّانِ السمةَ الصحيحة،
فالمرايا هي أيضاً أغلبَ الأحايينِ تخطف
من الفتياتِ ابتسامتهنّ الفريدة شبهَ المقدّسة،

عندما يجتزنَ الاختبار في الصبح وحيدات
- أو تحتَ ألقِ الأنوار الخدوم.
ثمّ في تنفّس الوجوه الحقيقيّة،
لا يسقطُ بعدَ ذلكَ سوى الانعكاس.

ما أبصرتْه قديماً، هذه العيون،
يحترق بطيئاً في الموقد المجلّل بالسّخام :
نظراتٌ للحياةِ ضائعةٌ أبداً.

آه مَن يعرفُ خساراتِ الأرض؟
وحدَهُ ذلكَ الذي، بنَبرٍ مديحيّ،
يُغنّي القلبَ، القلبَ المولودَ من أجل الكلّ.

-٣-

يا مرايا : لا أحدَ وصفَ بمعرفةٍ
ما أنتِ في جوهرك.

أنتِ، يا فواصلَ للزمن ملآى
بثقوبِ مناخلَ وليسَ أكثر.

أنتِ المعطاء، حتّى بالصالةِ الفارغة،
يا عميقةً، في المساء، مثلَ الغابات.
كأيّلٍ ذي ستّة عشرَ قرناً، تجتازُ الثريّا
عالمكَ المتعذّرَ على النفاذ.

أحياناً تملؤكِ لوحات.
بعضها تبدو فيكِ كما لو في بيتها؛
أخرياتٌ، بوجلٍ، أقصيتِها عنك.

إلّا الأجملَ فستمكثُ هُناك – حتّى
في بكورةِ خدّيها، يتوغّلَ،
شبهَ ذائبٍ من قبلُ، نرجسُ الجليّ.

– ٤ –

آه، إنّهُ الحيوان الذي لم يوجد أبداً.
هم ما كانوا ليعرفوا عنه شيئاً، ومع ذلك
فلإهابِه، لمظهرِه، لجيدِه، بل حتى
لنورِ نظرتهِ الوادعةِ، أحبّوه.

صحيحٌ أنه لم يكن. لكنْ لأنهم أحبّوه
فقد انوجدَ. حيوانٌ خالصٌ. دائماً كانوا يدعونَ لهُ الفضاء.
وفي ذلكَ الفضاء المُوَقّر، والنيّر، بعذوبة
رفعَ هوَ رأسَهُ، في شبهِ عدمِ حاجة

لأنْ يكون. ما كانوا يغذّونَهُ بالحبوب
بل بإمكان أنْ يكونَ، بهذا وحدَه،
ولقد مَنحهُ ذلكَ من القوّة،

بحيثُ استنبتَ لنفسه قرناً في جبهتهِ. وحيد القرن (١) (٢).
ثمّ دنا، أبيضَ تماماً، من عذراء
وانسكبَ في مرآة الفضّةِ. ومن ثمَّ فيها.

—٥—

أيّها العضَل الزهريّ، يا من تفتح لشقائق النعمان
بدرجات بطيئةٍ صباحَ المروج،
حتّى تسكب السموات في قلبها
نورها وموسيقاها المتعدّدة الأنغام،

أيّها العضل المبسوط للاستقبال غير المتناهي
صوبَ هذه النجمة – الزهرة المجلّلة بالصمت،
أيّها المثقلُ بكلّ هذا الثراء حتّى
لا تكاد، إذْ ترتسم علامة المغيب، تقدر

أن ترتدّ إليكَ حوافُّ تويجاتِك
المرتمية في التفتّح المديد :
أنتَ، يا قوّةً وقراراً لكلّ هذه العوالم !

ندومُ، نحنُ العنيفين، أكثر.
لكنْ متىَ، في أيّ وجودٍ مميّز،
ننفتحُ لنستقبِلَ أخيراً ؟

—٦—

يا وردةُ، يا مَن تحكمينَ، أنتِ ما كنت،
للأقدمينَ سوى كأسٍ بحوافّ بسيطة (٣).
لكنّكِ لنا الزهرةُ الملأى والتي لا تُعَدّ،
إنّكِ لنا الشيءُ الذي لا يُستَنفَد.

من الثراءِ أنتِ بحيثُ تبدينَ لابسةً ثوباً على ثوب
جسدكِ الذي ليسَ سوى ائتلاق ؛
لكنَّ تويجَكِ لوحده هوَ أيضاً
رفضُ كلِّ رداءٍ، تكذيبُه.

من قرونٍ خللَ عطركِ تأتينا
الأسماءُ الأكثرِ عذوبة ؛
وهوذا ينتشر فجأةً في الهواء كمثْل مَجْد.

لكنْ أنْ نسمّيه، كلاّ، لا نعرفُ. إنّما نحاول...
وهي ذي في اتّجاهه تعلو الذكرى
التي كنّا نستحضرها في الذاكرةِ ساعات.

-٧-

يا أزهارُ أنتِ شقيقاتُ الأيدي التي تُرتّبُك !
(أيدي صبايا أمسِ واليوم)
عندما، على امتداد طاولةِ الحديقة،
كنتِ تنطرحينَ، شبهَ منهكةٍ، ومجروحةً برقّة،

منتظرةً أن يستعيدكِ الماءُ ثانيةً
من الموتِ المبدوءِ بهِ — وبعدَ ذلك
مرفوعةً من جديدٍ بين أقطاب
الأصابعِ الحسّاسةِ، التي تصونُكِ أكثر

مما كنتِ تحسبينَ، أنتِ الخفيفة،
ثمّ منتصبةً ثانيةً في الجرّة،
والنداوةُ فيكِ تنفدُ، وحرارة الصبايا

منها تنبعثُ، واعترافٌ بخطايا مريبة
ارتكبنَها فيما يقطفنَكِ، في علاقة
تجمعهنّ بكِ في ذروة الازهرار.

—٨—

أنتم، يا أصدقاءَ طفولتي، النادرينَ بالأمس
في الحدائق المتناثرةِ في المدينة :
كنّا نلتقي بترددٍ ونُسرُّ بعضنا البعض
وكالحَمَلِ المتكلّم في الورقة (٤)،

نتحدّثُ صامتين. وإذا ما حدثَ وفرحنا
فلم يكنْ فرحُنا لأحدٍ. لمنْ كانَ يا ترى بينَنا ؟
ثمّ سرعانَ ما يذوبُ وسطَ الجمع العابر،
والخوف حيالَ السنةِ الطويلة !

حولنا كانتِ العرباتُ تمرّ بغرابة ؛
وتنتصب بيوتٌ قويّةٌ وزائفة :
لا أحدَ منها عرَفنا أبداً. ما الذي كانَ

حقيقيّاً في هذا العالَم ؟ وحدها الطابات. مداراتها الباذخة.
ولا حتّى الصغار... أحدهم أحياناً،
تحتَ الطابةِ الساقطةِ إلى حتفه وأسفاه يمضي.

(في ذكرى إيغون فون ريلكه)

—٩—

لا تتباهوا، يا قُضاةُ، بالتعذيب (٥)
المُلغى، ولا بالأعناقِ التي لم يعدْ ليعصرَها الفولاذ.
لم يَسْمُ أحدٌ، ولا أيّ قلبٍ، لمجرّدِ أنّ تصعيرة
من الرقّةِ الطيّبةِ طبَعتْ بالرقّة الزائفة قسماتكمْ.

ما تلقّتهُ المقصلةُ عبرَ الزمنِ تعطيه

بدورها، كما يفعلُ الصغيرُ بدُميةِ
عيدِ ميلاده السابق. في القلبِ النقيّ، السامق والمنفتح على سعته،
يلجُ على شاكلةٍ أخرى إلهٌ

الرقّة الحقّ. عنيفاً يلجُ
راشقاً كلَّ شيءٍ، هو الإله، بشعاعه
أكثرَ مما تفعل الريح للسفنِ العظيمةِ الواثقة.

لا أقلَّ من هذا هي البداهةُ الصامتة الكتوم
التي تتغلغلُ فينا بهدوءٍ كمثْل طفلٍ
يلعبُ وقد وُلِدَ من اتّحادٍ بلا انتهاء.

-١٠-

تُسيءُ الماكنةُ للمكتسَبِ الإنسانيِّ كلّه
طالَما حسبَتْ أنّها هنا لتفكّر لا لتُطيع.
لم يعدْ لنا اليد المترددةُ ولا البطء الأجمل،
ننحتُ الحجرَ بأكثرَ نصاعةً، وبأكثر جسارةً نُشيّد.

لا تغيب عن أيّ مكانٍ لنفلتَ منها ولو ليومٍ واحد،
في المصنع هي، هادئةٌ، مزيَّتةٌ، وإلى نفسها تعود.
إنّها الحياةُ! - تزعمُ أنّها قادرةٌ على كلّ شيء،
هيَ التي، بالحسم نفسه، تُدبّرُ وتَخلقُ وتَمحَق.

لكنَّ الوجود ما يزالُ عندنا نحنُ مسحوراً، وما يزال
في ألفِ محلٍّ هو الأصل. لعِبُ قوىً خالصة
لا يلامسُهُ أحدٌ إنْ لم يجثُ وبه يُعجَب.

وما تزال كلماتٌ تمضي بحنوٍّ إلى ما لا يُقال...
والموسيقى، جديدة دائماً، وبأكثر الأحجارِ نبضاً،
في الفضاءِ غيرِ النافعِ هذا تُقيمُ هيكلها.

-١١-

أكثرُ من قاعدةٍ، متّسقةٍ وهادئةٍ، للموت صيغَتْ،
منذُ أن واظبتَ على الصَّيد أيّها الإنسانُ الظامىء للهيمنة ؛
لكنْ أكثر من الأنشوطةِ والشبكةِ أنتِ يا سَبيبة شراعٍ
أعرف كيفَ تُنشَرين في جوف مغاور بلاد «الكارست» (٦).

تُدسّينَ بهدوءٍ، كمثْلِ علامة
لسلامٍ يُمَجَّدُ . ثمّ تُحرِّكينَ في كلّ اتّجاه
– وخارجَ الحُفَر، يُلقي الليلُ بحفنات
من حمائمَ بيضاءَ ولهى بالنور . . . هذا أيضاً

هو حقٌّ. لكنْ بعيداً عن الشّاهد فلتكنِ الندامة،
لا عن الصيّادِ وحده الذي، عندما تحينُ الساعة،
بعينه اليقظة ويده الحاذقةِ يُنفّذ الفعل.

ملمحٌ من حِدادنا الهائمِ هوَ القتل . . .
في نظر الفكرِ الصاحي نقيٌّ هوَ
كلّ ما يتحقّقَ ويكون خاصّتنا (٧).

– ١٢ –

رُمِ التَّحوُّلَ. كنْ متحمِّساً للشعلة،
ما تنتزعهُ منكَ يتحوّل فيها بروعة.
الفكرُ الذي يتصوّر ويسود الأرضيّ
يحبّ في انطلاقة الخطّ أكثر ما يحبّ نقطة انحنائه.

ما ينحبسُ في الثابتِ من قبلُ متحجّر،
أيخالُ أنّه تحتَ الرتابة الرماديّة أكثر أمناً؟
«إنتظرْ» : يهمس بالشظف شظفٌ أشدُّ، من بعيد.
يا للشقاء! – المطرقةُ الغائبةُ تُرفَع لتضرب !

ترشد المعرفةُ مَن ينسكبُ كالنبع
وتقودهُ جذلاً عبر الموجود،
الذي ختامه غالباً بدايةٌ وختامٌ بَداؤه.

لا فضاءَ سعيدٌ إلا ابناً أو حفيداً لانفصال،
نجتازه مفتونينَ. «دافْنيه» (٨) المُحوَّلة،
منذُ صارَ قلبُها غاراً صارتْ تشتهيكَ ريحاً.

— ١٣ —

إسبقْ كلَّ وداعٍ كما لو كانْ
وراءكَ، كالشتاء الذي يدركَ الآنَ خاتمتَه.
ذلكَ أنّ بين الشتاءاتِ شتاءٌ هو شتاءٌ بلا انتهاء
إذا اجتازَهُ قلبُكَ فسيجتازُ كلَّ شتاء.

كنْ دائماً ميتاً في يوريديس، — ومغنيّاً أكثرَ فلتصعَدْ
وممتدحاً أكثرَ فلترْقَ في العلاقةِ الصافية.
بينَ الفانينَ، هنا، في ملكوتِ الانحدار،
كنْ البلّورَ الصادحَ الذي ينكسر في الصوت من قبل.

كنْ — واعرفْ في الأوان نفسهِ شرطَ عدم الكون،
ذلكَ الغور غير المتناهي لاختلاجكَ الصميم،
وامنحْ هذا الاختلاجَ هذه المرّة كاملَ انعقاده.

للطبيعةِ المستخدَمة أو النائمة والخرساء،
لهذا الخزّان الشاسع، لهذا المجموع الذي لا يوصَف،
تعالَ وانضَفْ متهلّلاً وحطِّم العَدَد.

— ١٤ —

أنظر الأزهارَ، انظرْ وفاءها للأرضيّ،
نُعيرُها مصيراً في هدْبِ المصير،

لكنْ مَن يدري ؟ إنْ يكن يؤسفها أنْ تذبل
فَعلينا نحنُ أن نكونْ أسَفَها .

كلُّ شيءٍ يهفو إلى الطيران . وحدنا نحنُ ننطرح
على كلّ شيءٍ. نُثقلُ ويفتننا ثقلنا هذا .
يا لَنا من سادةٍ للأشياء مفترسين،
ذلكَ أنّها تجدُ في الطفولة الأزليّة سعادتَها .

مَن أخذ الأزهار في قلبِ رقادهِ ونام
عميقاً – : فمن هذا العمق المشترك،
في الفجر الناشيء، سينبثق جديداً، وخفيفاً .

بل ربّما بقيَ هناكَ؛ وهنّ سيُزهرن
مُطّرياتٍ على هذا المُهتدي، حافظاتٍ شبيههنّ
هنَّ، شقيقاته الصامتات في ريحِ الحقول .

–١٥–

يا فمَ النافورةِ، يا واهبُ، يا فماً ليس يتعب
من قولِ الواحدِ، النقيّ؛
– إنّكَ على الوجهِ المنسابِ للماء،
قناعُ مرمرٍ. ومن العُمقِ،

تسيرُ الأنابيبُ . مارّةً بالقبور،
من بعيدٍ تأتي بلكَ، من سفح «الأبنين» (٩)،
تحملُ لكَ قولكَ الذي يسيل
بإزاء ذقنكَ المسودّ الشائخ

حتّى الآنية التي تتلقّاه .
هذه الأُذن الغافية المنطرحة
أذُن المرمرِ الذي تتحدّثُ فيها أنتَ دوماً .

أذنٌ للأرض. مناجيةً نفسها هكذا
دون انقطاع. ما إنْ تظهر جرّة
حتّى يبدو لها أنّكَ تُقاطعها.

-١٦-

ممزّقٌ ومعاداً تمزيقُهُ دوماً من جديد
هو مقام الإله، هذا الذي يشفي.
نحنُ، الباترينَ، طالما أردنا أن نعلم؛
أمّا هو فصفاءٌ وقسمة.

حتّى القربان المكرّس النقيّ،
لا يتقبّلُهُ هوَ في عالمهِ من دونِ
أن يُجابهَ هذه المبادرةَ الحرّة
بعدمِ اكتراثه.

وحدَهُ الميتُ يقدر أن يشرب
من النبعِ الذي لا نفعل هنا سوى أن نسمعَه،
عندما يلوّحُ له الإلهُ، هو الميت.

لا نوهَب نحن سوى الصخب.
الحَمَلُ يبكي مطالباً بجَرسه،
لكنْ انطلاقاً من غريزته المجلّلة بالصمت.

-١٧-

أينَ، في أيّةِ حدائقَ مسقيّةٍ بروعةٍ، وعلى أيّة
أشجارٍ، في كؤوسِ أيّةِ أزهارٍ مفتَرَعةٍ برقّة،
تُينَعُ ثمارُ التعزيةِ العجيبةُ؟ هذه الثمار
التي قد تقدرُ أن تلقى إحداها في البساتين

المسحوقةِ لفقركَ. من مرّةٍ إلى أخرى،

تُفتَنُ بفخامةِ الثمرةِ، بكمالها غيرِ
الممسوسِ، بلدانةِ قشرتها، وبأنّه لم يحرمْكَ منها
لا الطائرُ الرشيقُ، ولا الدّود

الغيورُ، تحتُ. أثمّة إذَنْ أشجارٌ محفوفةٌ بطيرانِ الملائكة،
ويداريها بمثلِ هذه الغرابةِ بساتنةٌ متمهّلون كتومون،
بحيثُ تحملُ لنا ثمارها من دون أن تعودَ إلينا ؟

هل استَطعنا مرّةً، نحن الظلال، نحن الأطياف،
بأفعالنا اليانعة واليابسة قبل الأوان،
أن نُعكّرَ صفاء هذه الأصياف غير المكترثة ؟

– ١٨ –

أيتها الراقصةُ، يا مَن تحُوّلين
كلّ ما يمرّ إلى خطوةٍ: لتهبيه بعدَ ذلك.
ثمّ هذه الدوامةُ، هذه الحركة المحوِّلةُ شجرة،
أما استحوذَتْ على اندفاع السنة كلّه ؟

أوَ لم تُزهر ذروتها الصامتة، فجأة،
لتحيطَ بها، موكباً، اندفاعاتُكِ القديمات ؟
أوَ ما كان ثمّة شمسٌ، صيفٌ، حرارة
هذه الحرارةُ غير المحدودة التي منكِ تنبع ؟

لكنَّ شجرة جذلَكِ وهبتِ الثمار أيضاً.
أوَ ليس من ثمارها الوادعةِ الابريق
البالغُ النضج، ثمّ، أكثر نُضجاً منه، الجرّة ؟

وفي عمقِ الصُّوَر، أما بقيَ الرسم،
اللمسة المعتمة لحاجبكِ
المرسومة سريعاً على جدار دورانكِ نفسه ؟

-١٩-

للذهب، أنّى كان، وحيثُما ذُلِّلَ، منزلةٌ في المصارف،
ولآلاف الناسِ هوَ الخدْنُ الأليفُ. لكنّ هذا الأعمى،
المتسوّلَ، حتّى من أجل فلسٍ من النحاس، هو كمثْلِ
محلٍّ ضائعٍ، ركنٍ تحتَ الخزانةِ مُغبرّ.

المالُ في المَتاجر كأنّه في بيته،
حيثُ يتنكّرُ في الحرير والمخمَل والفرو.
والآخرُ يقفُ صامتاً في استراحةِ نَفَسِ
المالِ كلّهِ الذي يتنفّسُ في اليقظة أو النوم.

هذه اليدُ المفتوحةُ دائماً كم يلذّ لها أن تنغلق في الليل.
غداً يستافها القدرُ، ويوماً بعد يوم
يبسطها: جليّةً، بائسةً، ومعطوبةً بلا انتهاء.

أما من بصيرٍ مندهشٍ من ديمومتها الطويلة،
يفهمها أخيراً ويُمجّدها؟ لا تبوحُ بنفسها إلاّ لمَن يُغنّي
ولا يسمعها غيرُ الإلهيّ.

-٢٠-

كم من المسافة بينَ الكواكبِ! لكن كم هيَ أكبرُ المسافة
التي نتعلّمها على الأرض!
واحدٌ، مثلاً، صغيرٌ... وآخرُ، قريبٌ تماماً —
آه! يا له بُعداً يتعذّر على القبض!

المصيرُ: ربّما كانَ يقيسُنا بمقتضى ما يكون
ولذا يبدو لنا غريباً؛
فكّرْ بعدد الأشبار بينَ الرّجلِ والفتاة
التي تهربُ منه، غيرَ مفكّرةٍ إلاّ به.

كلٌّ شيءٍ مسافةٌ ، – والدائرةُ لا تنغلقُ في أيّ مكان .
أنظرْ، في الصحن، على المائدةِ المنصوبةِ بفرَح،
الوجهَ الغريبَ للأسماك .

الأسماكُ خرساءُ . . . ربّما فكّر أحدٌ ذات يومٍ. منْ يعلم ؟
لكنْ أما من مكانٍ نتكلّم فيه، بدون الأسماكِ،
بما قد يكونُ لغتَها ؟

–٢١–

غنِّها، يا قلبيَ، تلك الحدائقُ التي لستَ تعرف ؛
شبه الذائبة في البلّورِ، الشفافة والتي لا تُطال .
الماءِ والورد في إصفهانَ أو شيراز،
غنِّها في سعادةٍ، امدَحْها، هيَ التي لا تُضاهى !

أثبتْ، يا قلبي، أنّها أبداً لا تنقصُكَ .
أنّ تينَها ينضجُ مفكّراً بكَ .
أنّكَ عبرَ أغصانها المزهرة تُحاوِر
نسائمها المحوّلة وجوهاً .

تَفادَ خطأ الاعتقاد بنقصٍ ما
ما دام اتُّخِذَ القرارُ : هذا : أن نكون !
هوذا أنت تلتحمُ بالنسيجِ خيطَ حرير.

أيّاً كانَ الرسمُ الذي تنخرطُ أنتَ فيه
(وإن يكنْ في لحظةٍ من العذاب) فما يهمّ
– ينبغي أن تُحسّ بهذا – هوَ كاملُ السجّادة الباذخة .

–٢٢–

آه، رغمَ القدرِ، الانثيالات الفذّة
لحياتنا هُنا، وامتلاؤها في الحدائق،

أو الرجال من حجرٍ، ينتصبون تحت الشرفات
شبه ملامسين عقودَ البوّابات العظيمة .

يا لناقوس البُرُنز، مطرقته المرتفعة
نهارٍ بإزاء الخمول اليوميّ ؛
و العامود الوحيد في الكرنك، آه العامود
الباقي بعدَ معابدَ شبهِ أبديّة .

هذه الفيوضُ كلّها ما هي الآنَ إلاّ
لهفةٌ لمغادرة النهار الأفقيّ الأصفر
إلى الليلِ المعميِّ بمزيدٍ من النّور .

لكنَّ الذعرَ لا يدوم ولا يُبقي أثراً .
منحنيات الطيرانِ في الجوّ وأولئكَ الذين رسموها
ربّما لم يكن فيها من عبثٍ. ما إنْ تكون مفكّراً بها .

-٢٣-

نادني (١٠) في هذهِ الساعة من ساعاتِك
التي تُقاومكَ أكثر:
الدانية والتي تتوسّل كوجه الكلب،
لكنِ الهاربة دوماً من جديد

عندما تحسبُ أنّكَ قبضتَ عليها أخيراً .
ما يهربُ منك هكذا هو الأكثرُ عائديّةً إليك .
أحرارٌ نحنُ. نحنُ الذين طُرِدنا
حيثُما كنّا نحسبُنا محتفىً بنا .

خائفينَ، ننشد سنَداً،
نحنُ البالغي الصغَر في الغالب أمامَ القديم،
والبالغي الهرَمِ أمامَ ما لم يكُ أبداً .

لكنّنا لا نكون وأسفاه صحيحينَ إلاّ
عندما بالمديحِ ننطقُ، نحن الفولاذ والغُصن
ورهافةُ الخطرِ الذي يَنضج.

-٢٤-

يا للمتعة المتجدّدة أن نكون من صلصالٍ رخوٍ!
لا أحدَ كاد أن يساعدَ الأوائلَ الذين اجترأوا.
ومعَ ذلكَ قامت المدن على خلجانٍ مباركة
والماءُ والزيتُ في الجِرار فاضا.

الآلهةُ، نرسمهم أوّلاً في مشاريعَ متعاظمة الجرأة،
ثمّ يأتي ليحطّمهم القدرُ الزّاجِر
لكنّهمُ خالدون. انظروا، إنّنا نقدرُ أن نتعلّم
الإصغاءَ لمن سَيستجيبُ لنا أخيراً.

سلالةٌ نحنُ من آلاف السنوات: آباءٌ وأمّهات
يُكملهم أكثرَ فأكثرَ كلَّ يومٍ الطفلُ القادم،
ليزعزعَنا، من ثَمَّ، إذْ يتجاوزُنا.

كم من الأزمنة لدينا، نحن المجازفينَ بلا انتهاء!
والموتُ الصامت وحدَهُ يعلم مَنْ نحن
وما يُحقّقُ دائماً من نفعٍ فيما يُقرِضُنا.

-٢٥-

هوذا - فلتسمعْه - صخب الآلات الأولى (١١)
في العملِ: هي ذي وتيرةُ البشر من جديد
في الوداعة المتكتّمة للأرض الصلبة
لدى دنوّ الربيع. لكَ يبدو في كامل مذاقه

ما يأتي. ما كنتَ رأيتَ

من قبلُ يبدو لكَ ثانيةً
جديداً تماماً. ما تشهّيتَ دوماً
والذي أبداً لم تمسكْ بهِ. هوَ بكَ أمسَك.

سنديانات الشتاء حتى أوراقها
يبدو لها في المساءِ سُمرةُ مستقبل.
غالباً، النسائمُ تتنادى.

سوداءُ هي الأدغالُ. لكنْ أكثر سواداً
هي أكوام الزبل في الحقول.
كلّ ساعةٍ تمرّ تزدادُ شباباً.

-٢٦-

ألا كم ياسرنا صراخُ الطائر...
صرخة، أيةُ صرخة، بمجرّد أن تُطلَق.
لكنَّ الأطفالَ، مَنْ في الخارج يلعبون،
يطلقونَ صراخاً يبتعدُ من الآن عن الصّرخةِ الحقّ.

إنّهم يصرخونَ الصدفة. في فواصل
هذا الفضاءِ، فضاءِ العالم (الذي يخترقه
سالماً صراخُ الطائرِ كما يخترق الرجالُ الأحلام)
يدفعون أظافرهم وأظافرَ صيحاتهم.

آه! أينَ نحنُ؟ ما فتئنا منطلقين
كطيّاراتٍ ورقيّةٍ فالتةٍ من خيوطها، ننزلقُ
في منتصفِ العلوّ، مُزَيَّنينَ بالوحل.

وممزّقينَ بالريح. — ألا فلتُنظِّم الصارخين،
أيّها الإله المغنّي! وليستيقظوا في الصخب
كالتيّارِ الحاملِ القيثارَ والرأس.

-٢٧-

أموجودٌ هوَ حقاً، الزمنُ الذي يُحطِّم ؟
متى يُقوّضُ القلعة في الجبلِ الآمِن ؟
هذا القلبُ، العائدُ الى الآلهةِ بلا انتهاء،
متى يمارس عليه عنفه الإلهُ الفاطر ؟

أوَ نحنُ إلى هذه الدرجةِ هشّونَ قلِقون
مثلما يريد القدرُ أن يوهمَنا به ؟
والطفولةُ، هذه العميقةُ، الواعدة
في جذورنا، أتكون فيما بعدُ خرساء ؟

آه، إن شبحَ الزائل
كالدخان يخترقُ
كلَّ ما ينفتح للقائه بدونِ مكر.

مهما نكن مندفعينَ، فلنا قربَ
القوى التي تدوم،
قيمةُ مَشغلةٍ إلهيّة.

-٢٨-

آه، روحي وتعالي (١٢). يا راقصةً ما تزال شبه طفلة،
أكملي للحظةٍ صورةَ الرقص هذه
ولتكن كوكبةً خالصةً لواحدة من هذه الرقصات
التي نتجاوزُ فيها، نحنُ المخلوقينَ لنزول،

الطبيعة التي تنظِّمُ ببلادةٍ، والتي لم تنفعل
وكانت كلّها إصغاءاً إلاّ عندما غنّى أورفيوس.
كنتِ أنتِ المنفعلة يومذاكَ، دُهِشتِ قليلاً
عندما، بعدَ تردّدٍ، شرعتْ شجرة

بالسّيرِ وإيّاكِ بمقتضى السمع.
كنتِ ما زلتِ تعرفينَ الموضعَ الذي يتعالى فيه
هديرُ القيثار –؛ المركزَ العجيب.

من أجلِه جرّبتِ أجملَ خطواتِك
وأنتِ يحدوكِ الأملُ في أن تُديري ذات يوم
خطوكَ ومحيّاكِ الصّديقَين صوبَ العيدِ المُطلَق.

–٢٩–

أيّها الصديقُ الصامتُ (١٣) للمسافات المتعدّدة،
أنظرْ كيفَ ما يزال نفَسُكَ يُضاعف الفضاءات.
في الهيكل المظلم للنواقيس
كُنِ الرّنينَ. ما يتغذّى منك

يصبح بهذا الغذاء أقوى.
لُجِ التّحوُّلَ مراراً. ما هيَ
تجربتُكَ الأكثرُ إيلاماً؟
أوَ تلفي الشرابَ مُرّاً؟ لِتكُنْ إذَنْ نبيذاً.

في هذا الليلِ المهولِ كنْ
القوّةَ السحريّة عندَ تقاطعِ حواسّك،
معنى التقائها العجيب.

وإذا ما نسيَكَ الأرضيّ،
فقُلْ للأرض الساكنةِ: إنّني أجري.
وللماءِ المُسرعِ، قُلْ: أنا أكون.

ترجمها عن الفرنسيّة وطابقها مع النصّ الأصليّ:
كاظم جهاد

حواشي الشاعر والمترجم:

(١) : «القارن» أو «وحيد القرن» هو حيوان إسطوريّ بحجم الحصان كان الاقدمون يفترضون له قرناً في وسط الجبين. راجع أيضاً الحاشية التالية لريلكه.

(٢): دائماً، كان العصر الوسيط يجمع وحيد القرن بالعُذريّة. فهذا الحيوان الاسطوريّ، غير الموجود في نظر غير العارفين، ينالُ وجوداً ما إن يظهر في «مرآة الفضّة» التي تمدّها له العذراء، أو ما إن يظهر «فيها» (في العذراء) كما لو في مرآته الثانية، التي هي بصفاء الأولى وحفاوتها (ريلكه).

(٣) : وردة الأقدمين هي شقيقة نعمانٍ بسيطة حمراء وصفراء، بلوني الشعلة. ما نزال نراها أحياناً في حدائق «الثاليه» السويسرية (ريلكه).

(٤): الحَمَل (الرمزيّ) في البيت الرابع هو هذا الذي لا ينطق إلاّ بالرجوع إلى نصّ مخطوطٍ على يافطة (ريلكه).

(٥) : هذه قطعة مُفارقة، فريلكه يدعو القضاة والحاكمين الى عدم التبجّح بكون المقصلة، كاداةٍ للإعدام، قد اختفت، لأنّ ادوات اخرى ما فتئتْ تُختَرَع في العالَم. ثمّ يعود ويؤكّد على أنّ ما تستلبه المقصلة من الحياة، تقوم الحياة باستعادته «من بابٍ آخر»، في سياقٍ للتجدّد لا يعرف انقطاعاً.

(٦) : الاشارة هنا الى طريقة للصيد قديمة. ففي بعض مناطق «الكارست» [اليوغوسلافيّة]، كان الصيّادون يجتذبون حمائم المغارات البيضاء بان يعلّقوا في الكهوف، ببالغ العناية، خرَقاً بيضاء يهزّونها بعد ذلك بطريقة معيّنة لإفزاع الطيور وإخراجها من أعشاشها ومخابئها، حيثُ تُقتَلُ فورَ خروجها (ريلكه).

(٧) : يبرّر ريلكه هنا الصيد من زاوية معيّنة، ويرى أنّ هذا الأمر المُرعب يشكّل جانباً من عتامة مصيرنا البشريّ.

(٨) : في الميثولوجيا اليونانيّة، يُغرَم أبولون بالحوريّة «دافنيه»، فتتحوّل هذه، هرباً من ملاحقته، الى شجرة غار.

(٩) : سلسلة مرتفعات في إيطاليا.

(١٠): هذه السونيتة تخاطب القارئ (ريلكه).

(١١): هنا نجد «مُقابِل» أغنية الربيع الصغيرة في السونيتة الحادية والعشرين في القسم الأوّل (ريلكه).

(١٢) : هذه السونيتة موجّهة الى ڤيرا (ريلكه).

(١٣) : موجّهة إلى صديقة لڤيرا (ريلكه). إضافة من المترجم: ومع ذلك، فالشاعر يصوغ ضمير المخاطب على التذكير ("Freund" : «صديق» بالألمانيّة)، ليمنح الخطاب صيغة أكثر شموليّة. فالانسان عموماً هو المخاطب من وراء صديقة الراقصة.



الفجر طيور

يخلف يحيى

- ١ -

كان لا بد أن تحدث هزة أرضية، وان تخرج الأرض أثقالها، وان تستيقظ النار الكامنة في جوف البركان. كان لا بد أن يحدث شيء يطرد السأم، ويلقي بالكآبة على قارعة الطريق، ويجلي الصدأ العالق على أطراف الروح.

كان لا بد أن يحدث شيء يشبه تدحرج الصخور من عل، أو زئير الأسود في عمق الغابة، أو اندلاع النيران في أعالي الجبال. كان لابد أن يحدث ذلك قبل أن ينقسم الى نصفين، وقبل أن يأكل القهر جوعه، ويشرب عطشه.

ها هو الصمت يتحول الى زجاج ثم ينكسر ويصبح شظايا... ها هو يعود تاركاً وراءه سحب الدخان واللهب وقنابل الغاز، والطلقات المطاطية. الشبان الذين يهجمون بالحجارة، والجنود الذين يعتمرون الخوذ ويطلقون الرصاص والقذائف.

كان قادما من الأغوار، عندما اندلع الحريق. امتلأت الطرق بالدوريات الإسرائيلية. حواجز وتفتيش ثم حواجز ودبابات تغلق الطرق المؤدية الى رام الله من جهة مستوطنة (عوفرا)، ولذلك سلك طرقاً ترابية تحاذي قرية دير دبوان، ثم طرقا أخرى تحاذي قرية بيتين. وجد نفسه يخرج من منفذ يحاذي مستوطنة (بيت ايل)، ويفضي الى ساحة فندق (سيتي إن).

فصول من رواية لم تصدر بعد

النيران تتصاعد من العجلات المطاطية، والجنود يعتلون سطح الفندق، وينشرون سياراتهم المصفحة، ويطلقون النار على الجماهير الغاضبة. وجد نفسه في منتصف المسافة ما بين الجنود وسيارات الجيب العسكرية، وما بين الشبان وإطارات النار المشتعلة، والرايات الخفاقة من وراء الحريق.

توقف لأن الطريق مغلق بالحاويات وقطع الحديد وهياكل السيارات. سقطت قربه قنبلة دخانية فأغلق نافذة السيارة وفكر فيما يتعين عليه أن يفعل. شاهد فتى يقفز من وراء الإطارات المشتعلة، يقترب من القنبلة التي تطلق الدخان الأبيض فينحني ويلتقطها ثم يرفعها عالياً ويلقيها نحو الجنود.. يعيدها من حيث أتت. وفي اللحظة نفسها، جاءت طلقات.. طلقات سريعة أصابت الفتى وعند ذلك، فتح باب السيارة، وحرّر نفسه من الحزام، وخرج إلى الشاب الذي بدأ يترنح ثم يسقط على الأرض، هجم على الفتى وحمله بين ذراعيه. كان دم غزير ينزف على الوجه والرقبة ويسيل على ملابسه.

اندفع به يبحث عن فجوة ، فيما ظل صوت الرصاص يمر من فوقه. اقتحم سد الإطارات المشتعلة مبتعداً عن الجنود، ووجد نفسه أمام الجموع التي تشتعل بالغضب، وتواصل رمي الحجارة. هرع إليه عدد من الشبان، وساعدوه على حمل الفتى الذي ينزف، وسرعان ما ظهرت من وراء الجموع سيارة إسعاف.

• •

باحة المستشفى تنغل بالناس، وسيارات الإسعاف تشق طريقها بصعوبة. آباء وأمهات وأعمام وأخوال، أخوات وزوجات، كبار وصغار، قلق على الوجوه، وذعر في العيون. الممرات مزدحمة. والطريق إلى غرف الإسعاف مغلق، وأمام غرف العمليات يقف رجال الشرطة. يختلط الأطباء والشرطة والناس ورجال الصحافة، ومصورو المحطات الفضائية في الردهات، وبين لحظة وأخرى ينطلق رنين الهواتف المحمولة، فهذا اليوم وصل إلى المستشفى مئات الجرحى أو الشهداء، وكل محاولات رجال الشرطة لإبعاد الناس باءت بالفشل.

شق كمال طريقه بصعوبة داخل الممر الذي يفضي إلى غرف العمليات. كانت ملابسه لا تزال ملطخة بالدماء. كانت الدماء ما تزال رطبة ولما تجف بعد. عند باب غرفة العمليات كان رجال الشرطة يقفون، ويمنعون الناس من الدخول.

كانت صبية تسأل عن أخيها بإلحاح، ورجل عجوز يرجوهم أن يسمحوا له بالدخول للاطمئنان على ولده، وكان ضابط شاب يحاول أن يشرح لهم. وقف كمال ينتظر. حدق شرطي بثيابه الملطخة بالدم، قال له وقد ظنه جريحاً:

– إذهب إلى صالة الإسعاف..

– لست جريحاً ، قال كمال، أضاف :

- لقد حملت جريحاً وجئت به إلى المستشفى، من خطوط التماس، وأريد أن أطمئن عليه.

أجابه الشرطي: إنتظر، عندما يفرغ الأطباء من عملهم ستعرف كل شيء..

إبتعد كمال قليلاً، وخطر له أن وقتاً طويلاً سيمر قبل أن يظهر الأطباء، وأن عليه أن يجد مكاناً ينتظر فيه، يستطيع أن يجد به مقعداً، وربما فنجان قهوة. خرج إلى الساحة، فالساحة أقل اكتظاظاً. وفجأة دخلت سيارة إسعاف يسبقها نفير عال، فتدخل رجال الشرطة في الحال، وطلبوا من الناس إخلاء الساحة لأن ثمة مصابين جداً قد وصلوا.

ابتعد الناس، وافسحوا الطريق للسيارة، وعند ذلك قرر كمال أن يبتعد، فخرج إلى الشارع.. في الشارع ازدحام أقل، وثمة باعة عصير، وساندويتشات، وبائع قهوة متجول..

جلس على كرسي صغير من القش، وشرب فنجان قهوة، أشعل سيجارة. اقتربت منه مذيعة شابة يرافقها مصور يحمل على كتفه كاميرا فيديو، وسألته: هل كنت هناك في المواجهات؟..

أجابها: وجدت نفسي هناك بالفعل..

عادت تسأله: ثيابك ملطخة بالدم، هل أصبت؟

أجابها: هذه ليست دمائي.. إنها دماء شاب أصيب وحملته حتى سيارة الإسعاف..

- أريد أن أجري معك حديثاً حول ما وقع..

- ليس لدي ما أقوله..

قال، ثم أضاف: في الداخل عشرات الحالات.. هناك موضوعات أهم.

كان المصور يعمل، وبدا له أن الحوار الذي جرى معه قد تم تصويره. وعادت المذيعة الشابة تسأل بعناد: ماذا تعمل؟

فكر قليلاً، عليه أن يتحلّى بالصبر.. وقف، وأجاب:

- موظف..

- هل يمكن أن تسرد علينا ما حدث.

شرح باقتضاب، أعطى وصفاً لما حدث، وتوقف عن الكلام..

- وماذا تفعل هنا.

- جئت للاطمئنان على الشاب، وعلمت أنه في غرفة العمليات..

أشارت المذيعة إلى المصور، فتوقف عن التصوير.. ثم شكرته باهتمام ومضت في طريقها ومشى بصحبتها المصور الذي أنزل الكاميرا عن كتفه، وحملها بيده. مر صديق قديم، وسلم عليه، وإذ لاحظ بقع الدم على ثيابه، أمطره بالأسئلة.. ضاق كمال ذرعاً، وفكر أن من الأسلم له أن يعود إلى زحمة المستشفى، وينتظر وسط الجموع المحتشدة. شق طريقه بصعوبة، وظل رجال الشرطة يحاولون إبعاد الناس دون جدوى، ومن بعيد شاهد طبيباً أمام غرفة العمليات يحيط به الناس، فاندفع نحوه.

كان الطبيب يحاول ان يدخل الطمأنينة على النفوس، كان يحاول أن يفتح أبواباً للأمل..

إنتظر حتى حانت الفرصة، وعندها سأل: ماذا عن الشاب الذي وصل قبل ساعة، الشاب الذي أصيب في كتفه وبطنه، ويلبس فانيلا بيضاء.

نظر الطبيب وحياه بإيماءة من رأسه، وأجاب:

– لا تقلق... ما زال تحت العلاج.. تجرى له عملية تحتاج إلى وقت طويل، يمكنك أن تعود في المساء وتتلقى تقريراً عن حالته الصحية.

شكر الطبيب، وكان لديه أسئلة كثيرة أخرى، لكنه قدر الموقف، وقرر أن يكتفي بهذا القدر، ثم استدار ليخرج من هذا الاكتظاظ، وفوجئ بالمذيعة الشابة والمصور يتابعانه، مشى فلحقته المذيعة ووراءها كان المصور يواصل العمل رفعت نحوه الميكرفون

– قلت لي أنه يلبس فانيلا بيضاء وأنه مصاب في كتفه وبطنه..

هز رأسه بالإيجاب ، وعادت تقول. سنتابع موضوعه، هل يمكن أن نحصل على رقم هاتفك لنطمئنك عليه.

مد يده إلى جيبه، وأخرج بطاقته..

تفحصت البطاقة، وقالت بصوت مسموع: كمال محمد عبد الله، موظف في شركة الاستثمار.

.. هل الجريح طالب؟

بذل جهداً كي يبدو طبيعياً، فقال وهو يحاول الابتعاد: لا أدري..

خرج إلى الساحة، ومن الساحة إلى الشارع.. كان بحاجة إلى هواء..

مرت سيارة أجرة، استوقفها، وقرر أن يعود إلى الحاجز ليستعيد سيارته.

● ●

انفتح الباب، وإذ شاهدته زوجته بثياب ملطخة، ووجه محتقن، وشعر أشعث، عقدت الدهشة لسانها.

دخل ، وألقى بنفسه على المقعد.

لحقت به، ووضعت يدها على رأسه

– هل أنت بخير؟..

– أجل.. أعطيني كأس ماء..

هرولت إلى المطبخ ، وعادت تحمل الماء، وتسأل:

– ما هذا الدم.. وما الذي حدث. هل أنت بخير؟

شرب الكأس دفعة واحدة..

– حملت جريحاً وهذا كل شيء.. سأشرح لك فيما بعد.

اقتربت منه تتفحصه ، فقال

– أريد أن أغتسل وأبدل ثيابي..

مشى نحو الحمام، دخل يغتسل، في حين ذهبت إلى خزانة ملابسه، وأخرجت منها ملابس داخلية وبيجامة ومنشفة.

خرج بعد قليل ، وقد استعاد شيئاً من حيويته.

لاحظ أنها قلقة، مضطربة، لا تدري ماذا تفعل، فهي تنتقل ما بين المطبخ والصالون بلا هدف..

– اطمئني. أنا بخير..

جلس على الكنبة، وقال لها: افتحي الستائر..

فتحت الستائر، دخل الضوء، فقال: افتحي النافذة..

فتحت النافذة، دخلت نسمة رقيقة..

جلست قبالته: ظللت أتصل بك منذ الظهيرة.. هاتفك يرن ولا أحد يجيب.

– بقي في السيارة.....

– وأين هي السيارة؟.

– في التصليح، لقد أصيبت بشظايا قنبلة.

– ما الذي حدث؟

بدأ يشرح لها. كاد يدركه السأم وهو يشرح لها.. لكنه عندما تذكر الشاب الذي أصيب قربه ، بذل جهداً من أجل أن يستعيد الصورة..

– وأنا داخل السيارة شاهدته. كانت القنبلة الدخانية تشتعل وتطلق دخاناً كثيفاً، وصل إليَّ بعضه وأحسست بالاختناق..

قفز الشاب من وراء الإطارات المشتعلة. أتذكر شكله، شاب وسيم، شعره طويل، وله عينان مثل عيني الصقر.

ربما التقت نظراتنا للحظة.. أمسك بالقنبلة المشتعلة وألقى بها نحو الإسرائيليين، أعادها إليهم. لم يكن المكان يبعد أكثر من عشرة أمتار عنهم أحسست أنه بعد ذلك سيخف إلى نجدتي... أحسست أنه جاء لمساعدتي، أدركت أنه سيفتح باب السيارة ويرشدني عما يتعين علي أن أفعل لكي أبتعد..

كنا في تلك اللحظة تحت سقف النار.. وفجأة سمعت أصوات صلية من الرصاص.. لقد فتحوا النار عليه.. أصبح هدفاً قريباً في متناول بنادقهم.

شاهدته يترنح والدم ينزف.. ماذا شعر في تلك اللحظة. هل توجع، هل ذبحت سكاكين الألم شرايينه؟ هل صرخ من أعماقه؟

شاهدته يترنّح ثم يسقط.

وعند ذلك، أية قوّة دبت في أعماقي. أزحت حزام السيارة جانباً، وفتحت الباب وأصوات الطلقات لا تتوقف.

حملته بين ذراعي، وأحسست وأنا أضمه إلى صدري بسخونة دمه، وربما إرتعاشة أطرافه، وربما دقات قلبه. أحسست كما لو أنني أحمل عصفوراً ينبض بسخونة في كفي.

وما أن خرجت من بين الإطارات المشتعلة حتى وجدت عشرات الشبان يساعدونني في حمله.. وسرعان ما جاءت سيارة الإسعاف فصعدت إليها معه، وفي الطريق كان الممرض يحاول تقديم الإسعافات الأولية إليه. كان غائباً عن الوعي ودمه ينزف.. ونجح الممرض في إيقاف النزيف بعد طول عناء.

عندما وصلنا المستشفى أخذوه إلى غرفة العمليات وبقيت في الخارج أنتظر وسط جموع المنتظرين الذين جاءوا للاستفسار عن ذويهم. وعلى الرغم من الازدحام المبالغ به، شعرت بالوحدة والضياع..

ظللت أنتظر وأنتظر، وقال لي الطبيب عد في المساء.

• •

استمعت إليه، وشاهدت ما جرى في عينيه، وفي انفعالات ملامحه، تخيلت الصورة، وودت لو أنها تقترب وتمسح شعره الذي بدأ يغزوه الشيب.

استمعت إليه، وظلت صامتة. وحتى حين صمت ظلت صامتة.

وحين وقف ظلت صامتة. وحين اقترب من النافذة، وأطل على التلال المزروعة بأشجار الزيتون، وقفت وذهبت إلى المطبخ لإعداد القهوة.

وعندما جاءت بالقهوة كان لا يزال يحدق من النافذة في التلال المقابلة المزروعة بأشجار الزيتون.

- هل اتصل فراس؟

- أخبرني منذ الصباح أنه سينام هناك.

كان يعرف ذلك ، ولكنه رغب في أن يستمع إلى ما يبعث على السكينة والسلام الداخلي. ما الذي جعله يقلق على فراس (ولده الوحيد، طالب في جامعة بير زيت) أهو ما حدث للشاب الذي في مثل عمره والذي حمله هذا الصباح بين ذراعيه؟

أم أن رؤيته لأشجار الزيتون ذكرته بالمهمة التي حملها فراس وزملاؤه على عاتقهم لمساعدة الفلاحين في القرى لقطف ثمار الزيتون؟

القهوة جاهزة.

استدار، وعاد إلى الكنبة.

أشعل سيجارة، ورشف القهوة، داهمه إحساس بعذوبة دفء المنزل، وأحس بتعاطف مع هذه المرأة التي تصحو باكراً وتبالغ في النظافة والترتيب، وتذهب إلى العمل، وتعود لتحضير الطعام، وتمارس أشغالاً شاقة في جلي الأواني، وكنس البيت، وغسيل الملابس، وترتيب الأشياء..

تناولت فنجانها، ورشفت رشفة..

التقت عيناها بعينيه ، فابتسم لها. حاول أن يخفي قلقه وابتسم لها، لعلها تهدأ وتطمئن، ويعود لعينيها بعض الألق.

- علينا أن نتحمل. الانتفاضة ما تزال في بدايتها. قال لها، ليجذبها إلى الحديث ويكسر لحظة من الصمت، ونظر إليها ليقرأ شيئاً في ملامحها، فبدت على وجهها الحيرة، لكنها بعد تفكير قليل، قالت:

– أمس كان فراس يقول لسماح: لا حرية بدون تضحيات.

شرب قهوته، ثم قال:

– أريد أن أنام قليلاً..

– الطعام جاهز. ألا تريد أن تتناول غداءك.

– آكل بعدم النوم.

سبقته إلى الغرفة وهيأت له السرير، غيرت غطاء الوسادة، وأزاحت الأغطية.. وعندما إندس في الفراش ، خرجت وأغلقت الباب.

شم رائحة الوسادة، الغطاء النظيف.. يا لنصاعة روحك أيتها المرأة الطيبة.. رائحة غسيلك، ورائحة الإنسان في أعماقك.

أغمض عينيه، وحاول أن ينام.

ولكنه قبل أن يغفو، أعاد عقله إنتاج العديد من الأحداث المؤلمة.

ما الذي جعل باله ينشغل في ذكريات مضت، تزاحمت الأحداث فحاول أن ينتقي.. أحس بأن عقله الباطن أيضاً يرغب في اجترار الماضي، فحاول أن يفكر بزوجته.. تلك المرأة التي يستبد بها القلق، تذكّر السنوات العشرين الماضية التي قضاها مع هذه المرأة الطيبة.

كان زواجا تقليدياً، مضى في سنواته الأولى بدون انسجام، بل كان مليئا بالسأم، وكاد ينهار، لكن التحول بدأ عندما أنجبت المولود الثاني، المولود الأول كان ذكراً، فراس الذي ولد وترعرع وشب مثل النبات البري والذي امتلك القوة والجرأة والبنية القوية وصار شاباً، رياضي الجسم، رياضي الأخلاق، رياضي العقل، صار من جيل الكمبيوتر والإنترنت.

كانت ولادته عسيرة، والظروف التي ولد بها عسيرة، إذ جاءت الأخبار باستشهاد عمه الفدائي في جنوب لبنان، ولم تمثل ولادته عنصر تجديد ودهشة في حياته وان كانت كذلك في حياة زوجته.

الانعطافة الحادة التي غيرت المجرى، كانت ولادة المولود الثاني، المولود الثاني كان أنثى، وأطلقت عليها زوجته اسم خولة.. ولدت خولة في ظروف صعبة، ابان الاجتياح الإسرائيلي وحصار بيروت. أيام كانت الأخبار تملأ الصحف والتلفزيونات..

ولدت خولة معاقة، متخلفة عقليا، ولها وجه منغولي شاحب. ولادتها على هذا النحو أحدثت

صدمة. لم يستطع أن يتعامل مع المسألة بلا اكتراث، شعر آنذاك أن عاطفة الأبوة لا تقل عن عاطفة الأمومة. هزّه موضوع خولة، وحوله الى كائن بائس.

جميلة، زوجته، كانت اكثر قوة، حملت الطفلة الى أطباء في القدس والناصرة وعمان ومصر، وانحسم الأمر بأن الطفلة لن تعيش اكثر من ثلاث سنوات. صبرت جميلة، ووطنت النفس على تحمل ما أراده الله، صبرت وربت الطفلة، واعتنت بها، وتعاملت معها كما لو انها ستعيش أبدا.. وبعد انقضاء السنوات الثلاث، ماتت الطفلة، فقررت جميلة أن تكرس حياتها للعمل الخيري والإنساني، وقامت مع عدد من النساء بتأسيس جمعية للعناية بالمعاقين..

وأصبحت جميلة امرأة مختلفة، واكتشف انه يتحول نحوها، كان يعتقد في البداية أن الأمر لا يعدو كونه شفقة، ولكن مع مرور الأيام، أحس بأنه معجب بقوة الحياة في روحها، بل انه بدأ يكتشف منجم الطيبة والنزاهة والنقاء في أعماقها، فانجذب إليها من جديد ، وبدأت مرحلة جديدة.

* * *

افاق على صوتها، كانت تحاول إيقاظه بلطف.

فتح عينيه. الضوء يغمر الغرفة.هذا يعني انه نام فترة طويلة، وان المساء قد حل.

شعر كما لو انه يصحو من غيبوبة. ثمة صداع خفيف.

قالت له: اضطررت لإيقاظك لكي تشاهد التقرير في التلفزيون..مسح وجهه بكفه، وأزاح الغطاء، وبدأ يستيقظ بالفعل.

– أي تقرير؟؟

– انهم يبثون تقريراً في محطة محلية عن الحادث الذي تعرضت له.

نزل عن السرير، ومشى نحو الحمام ليغسل وجهه..

عادت الى الصالون. غسل وجهه.. بل رشق وجهه بحفنة ماء، ومسحه بالمنشفة، ثم لحق بها.

كان التلفزيون يبث صورته وهو يسأل الطبيب أمام غرفة العمليات، ثم الحوار الذي جرى معه وهو يبتعد.. شعره أشعث ووجهه منفعل، وثيابه ملطخة.

وواصلت المذيعة حديثها عن الشاب الذي تعرض للإصابة. ذكرت اسمه، وبلده، ومهنته، وبعض المعلومات عنه، ثم ظهرت صورته، صورة فوتوغرافية لشاب وسيم بشارب رفيع ، وابتسامة رقيقة، وانتقلت بعد ذلك الى متابعته وهو يخرج ممداً على سرير متحرك من غرفة العمليات، ثم وهو يدخل غرفة العناية الفائقة وقد غاب وجهه في كمامة، وملأت ذراعيه وبطنه الأنابيب المطاطية..

قال الطبيب في التقرير إن العملية ناجحة، لكن المريض لا يزال في غيبوبة، فقد اخترقت رصاصة الكتف، واخترقت رصاصة أخرى الكبد والطحال، وانه سيبقى عدة أيام تحت المراقبة في غرفة

العناية الفائقة. وانتهى التقرير بوعد من المذيعة للمشاهدين أن تتابع حالته، وان تجري المزيد من المقابلات مع أصدقائه وذويه.

قالت جميلة: ما زال هناك أمل بإذن الله.

هز رأسه. كان منفعلاً. كان يشعر بان هذا الشاب يعنيه، ويمت الى روحه، وانه من الآن فصاعداً سيعمل شيئاً من اجله.

قال لها: سأذهب الآن الى المستشفى لزيارته ومعرفة حالته الصحية بدقة.

فكرت لحظة، ثم قالت: وأنا سأخرج أيضاً، هناك مسيرة شموع لجمعية الكفيف في شارع المنارة وكنت على وشك الاعتذار لكي أبقى معك، وما دمت ستخرج سأشارك بالمسيرة إذن.

* * *

يبدو مستشفى رام الله الحكومي في الليل أقل ازدحاماً ، والحركة أقل توتراً. شرطي الحراسة، يجلس وبيده صحيفة وهذا يعني أنه وجد أخيراً لحظة استراحة، المرضون يتحركون داخل الأقسام بانتظام.الأطباء المناوبون يشربون الشاي في غرفة المدير..

في غرف العناية الفائقة هدوء وصمت. الطبيب المناوب يجلس في غرفة صغيرة عند المدخل، يبدو على وجهه التعب والإرهاق، لعله لا ينام جيداً، فالعمل لا يتوقف.

طرق كمال الباب ودخل ، أشار له الطبيب المناوب بالجلوس، فجلس، لا يجوز إضاعة الوقت، فليدخل إلى الموضوع مباشرة.

– أريد أن أستفسر عن حالة الشاب الذي أصيب في الكبد والطحال .. أظن أن اسمه مصباح.

نظر الطبيب في كشف الأسماء على طاولته ، ثم أجاب:

– حالته مستقرة.. أجرينا له عملية دقيقة استغرقت وقتاً طويلاً، وهو الآن في غرفة الإنعاش. تستطيع أن تلقي عليه نظرة فقط.

ووقف الطبيب، واصطحبه إلى الغرفة.. عند الباب كان ثلاثة شبان وفتاة يقفون ويتحدثون بصوت منخفض.

أوصله الطبيب إلى الغرفة، وعاد إلى مكتبه.

دخل الغرفة ودخل الشبان والفتاة معه.

كانت هناك ممرضة تستبدل كيس (السيروم) الذي يمد الجسد النائم وسط الكمامة والأنابيب المطاطية بالدواء، بينما شاشة مراقبة لنبضه ترسم بيانات منتظمة بلا انقطاع.

بدا مستغرقاً في النوم، في هذه الغرفة التي تغرق في الصمت. أنهت الممرضة عملها، وقالت لهم بصوت هادئ:

– يستحسن أن تتركوه الآن، وغداً إن شاء الله يمكن أن يستيقظ، وقد يتكلم.

نظروا إليها كأنهم يطلبون المزيد، وسألتها الفتاة عن المدة التي سيبقى بها في العناية الفائقة، فأجابتها: لا أدري.. اسألي الطبيب.

خرجت الممرضة، وخرجوا وراءها.. توقفوا في الردهة التي تفصل غرف الأطباء عن غرف العناية المركزة.

شعر كمال بفضول وبرغبة في أن يتجاذب معهم أطراف الحديث..

فسألهم: هل أنتم رفاقه؟

أجاب أحدهم: نحن رفاقه وإخوانه.. نحن جميعاً ننتمي إلى شبيبة فتح.

وسألته الفتاة: وأنت؟

أجاب: موظف في شركة استثمار.

– هل تعرف مصباح؟

سأل الشاب الأول، فأجاب كمال.

– لا أعرفه، ولكنني كنت هناك، أو على الأصح وجدت نفسي هناك، وقد أصيب أمامي، فحملته وجئت معه بسيارة الإسعاف إلى المستشفى.

قالت الفتاة: قالوا لنا ذلك.. قالوا إن رجلاً كهلاً قد أنقذه، ولكنك تبدو أكثر شباباً.

ضحك كمال، وأحس بأنه يرغب في الحديث معهم..

فعرض عليهم الفكرة على الفور: هل يمكن أن نذهب إلى كافتيريا قريبة نشرب الشاي والقهوة، ثم نعود للاطمئنان عليه؟

تجاوبوا مع الفكرة، فمشى، ومشوا معه، امتلأ بالحيوية، وقال لنفسه إن دماءهم الحارة تسري في عروقي.

* * *

عاد آخر الليل، فتح الباب ودخل. وجدها لا تزال مستيقظة.

ضمها برفق، وقبل جبينها، وقال معتذراً:

– أتعبتك معي، كان يجب أن تنامي.

– لم أستطع النوم، ظللت قلقة عليك.

جلس على الطرف الآخر من المقعد الطويل

– كيف كانت مسيرة الشموع.

– رائعة، لقد سار مع المسيرة عدد كبير من المواطنين واستمرت ساعتين.. وأنت ماذا عملت؟

– زرت مصباح في المستشفى، وتعرفت هناك على عدد من رفاقه في تنظيم الشبيبة.

– طوال فترة انتظاري لم ينقطع رنين الهاتف.

– لماذا؟

- عرف الناس بالحادث، وبعضهم أبلغ أهلك في جنين. فاتصلوا للاطمئنان عليك.
- وهل اتصل فراس..
- أجل وهو بخير، وهو موجود في قرية كفر نعمة باستضافة الأهالي.
- ليحفظه الله..
- وأثناء غيابي جاءت سماح فلم تجد أحداً ، وتركت ورقة أسفل الباب.
- ما أخبارها؟
- قلقة جداً، في الليل يطلقون من مستوطنة (بسغوت) الرصاص والقذائف على الأحياء المجاورة، ويسبب ذلك لهم الفزع والرعب..
طفلتها تعيش حالة فزع دائم، وأصبحت تبول على نفسها بشكل لا إرادي أثناء النوم..
- لو أنها تأتي وتمضي عندنا بضعة أيام..
- عرضت عليها ذلك، فرفضت أن تترك منزلها مهما كانت الظروف. فتح التلفزيون، وأخذ يبحث عن خيارات.. الانتفاضة وأخبارها في كل المحطات، وتقارير ساخنة من كل مكان، والمظاهرات تعم العواصم.
- العشاء جاهز.. الا ترغب في تناول الطعام.
- أشعر بالجوع فعلاً.
كان يبدو على وجهها التعب والإجهاد والنعاس، فقال.
- إذهبي للنوم، سأتعشى واقرأ بعض الأوراق.
ذهبت للنوم. ظل جالساً. كان بحاجة لفسحة من التأمل. كان بحاجة لإعادة ترتيب الأشياء. كان بحاجة إلى خلوة مع النفس ليستوعب كل ماجرى.

- ٢ -

يوم جديد. شمس ناعمة رقيقه، وسماء صافية. ذهب إلى عمله، المكاتب شبه خالية، لم يتمكن الموظفون الذين يقطنون في القرى المجاورة من الحضور بسبب إغلاق الطرق.
رن هاتفه كثيراً، وأجاب على المكالمات، وشرب عدداً من فناجين القهوة، ولم يكن ثمة ما يفعله.
جاءت سماح قبل الظهيره مهمومة ومتعبة.
وضعت على طاولته رزمة مفاتيحها، وهاتفها المحمول، وحقيبة يدها، وانفجرت بالبكاء.
تركها تبكي لعل ذلك يريحها قليلاً، كان يعرف أن الوحدة تثخنها بالجراح، وأنها تتحمل ما لا طاقة لها به. طلب لها فنجان قهوة، وعندما أحضر المراسل القهوة، مسحت دموعها، واعتذرت له، فسحب منديلاً من الورق، وقدمه لها، وقال:

– يستطيع المرء أن يصرخ أمام أصدقائه الحقيقيين. حاولت أن تستعيد تماسكها، وعلى الرغم من كل شيء بدا وجهها وسيماً وشعرها الكستنائي لامعاً.

– جئت أمس للاطمئنان عليك بعدما سمعت الخبر ، ولم أجدكم.

– المهم طمئنيني عن أخبارك وأخبار تمارا. كادت تنفجر مرة أخرى بالبكاء، ولكنها بذلت جهداً ومنعت نفسها.

– تمارا تغيرت. القصف الليلي يرعبها ويخيفها ولا أدري ماذا أفعل..

– وما أخبار فيصل؟

– هذه مشكلتي الأخرى – يمنعوني من زيارته في سجن مجدو، ويمنعونه من الاتصال بنا، وعلمت أنهم في السجن أضربوا عن الطعام وحالتهم الصحية صعبة.

فيصل معتقل في السجون الإسرائيلية منذ تسع سنوات، هي عمر طفلته تمارا التي ولدت بعد شهر من اعتقاله.

فيصل وبقية الأسرى رهائن لدى سلطات الاحتلال على الرغم من محادثات السلام. سماح صمدت أكثر مما يصمد الرجال، كرست وقتها وجهدها خارج العمل من أجل حرية الأسرى..

تظاهرت، وشاركت في المسيرات، ورفعت العرائض إلى لجان حقوق الإنسان، وعملت على إقامة معارض فنية لأشغال الأسرى ولوحاتهم.

– حاولت مؤسسة (مانديلا) تنظيم زيارات لذوي المعتقلين إلى مراكز التحقيق والتوقيف والسجون المركزية، لكن السلطات الإسرائيلية رفضت بسبب ما يسمونه حالة الحرب، الانتفاضة بالنسبة لهم حالة حرب.. وأنا شخصياً قدمت طلباً عبر المحامي إلى إدارة سجن مجدّو لزيارة زوجي غير أنهم رفضوا الطلب.. تعلم يا كمال أن فيصل عانى في السنوات الأخيرة من حساسية في الصدر تحولت إلى ربو، وهو بحاجة لاستعمال البخاخ ثلاث مرات في اليوم، وعلمت أنهم رفضوا تمكينه من شراء الدواء.

اليوم، ذهبت إلى مقر الصليب الأحمر، وقدمت شكوى، ولكن من يسمع؟

كان يتابع انفعالاتها، تقاطيع وجهها، سحابة القلق التي عبرت جبينها، الإحساس بالوحشة في عينيها.

– الشتاء على الأبواب، وفي معتقل مجدّو البرد ينشر العظام، اشتريت له ملابس شتوية دافئة لعلها تمنحه بعض الدفء، وباءت كل محاولاتي لإيصالها بالفشل.

تركها تتكلم، يعرف أن سماح تكر كل ما عندها وهي في حالة إحتقان، وليس من المرغوب فيه أن يقاطعها أحد.. تركها تسترسل وهو يصغي إليها بانتباه.

– يجب أن تفعلوا شيئاً يا كمال من أجل الأسرى.. السلطة الفلسطينية.. الجامعات.. لجان حقوق الانسان.. المجلس التشريعي.. يجب أن تفعلوا شيئا من اجل الإفراج عنهم.

ثم عمدت إلى حقيبتها، فأخرجت علبة سجائرها، وأشعلت سيجارة. قلما تدخن سماح، ربما سيجارة واحدة في النهار، نوع من التنفيخ لا اكثر ولا أقل.

ربما في لحظات الوحدة، لحظات العزلة، لحظات الاغتراب، تحس بحاجة لأن تحرق شيئا مع أعصابها وها هي تفعل ذلك الآن على الرغم من أنها ليست وحيدة.

سحبت نفساً من السيجارة، ونفثت الدخان بحرقة. القهر يكوي قلبها. تهدج صوتها وهي تواصل حديثها:

- أشعر هذه الأيام أنني بحاجة له اكثر من أي وقت مضى.. أنا بحاجة إليه، وطفلتنا بحاجة إليه. إن تمارا بحاجة الى رعاية اكثر حتى تستعيد توازنها، لقد هز القصف الليلي ومنظر الجنازات أعصابها. أصبحت اكثر تعلّقاً بي، واكثر شراسة مع زميلاتها، صارت تميل الى العصيان والتمرد، وتمر بها حالات اكتئاب، وفضلاً عن ذلك كله صارت تبول على نفسها أثناء النوم.. ماذا أفعل؟

شعر بأنها ترغب في أن يتدخل عند هذا الحد، فتكلم، وحاول أن يواسيها، وعلق على موضوع الطفلة بأن الظاهرة أصبحت عامة، وان وزارة التربية يجب أن ترسل مرشدين وأخصائيين الى المدارس، كما أن على الأهالي أن يقوموا بجهود خاصة، وأنهى حديثه:

- اقترح أن نستضيفك هذا اليوم على الغذاء أنت وتمارا..

شكرته ووعدته بتلبية الدعوة يوم الجمعة القادم، ثم نظرت الى ساعتها.. لم يجرؤ على دعوتها للإقامة عندهم، بعيدا عن المستوطنة لانه يعرف انها تحمل مثلاً وقيماً لا تتنازل عنهما، فمهما يكن من أمر لا يجوز للمرء أن يهجر بيته، فإذا ما هجر المرء بيته فإن ذلك يعتبر انتصارا للاقتلاع واليأس.

وقفت، وحملت هاتفها ومفاتيحها، وعلقت حقيبتها على كتفها، وهمت بالرحيل، غير أن المراسل الذي كان قد احضر القهوة، دخل مرتبكا، بل دخل فزعاً وقد اصفر وجهه، ووشى منظره بحلول كارثة.

دخل وقال بصوت عال.. سوف يقصفون رام الله بالطائرات. كان لا بد من لحظة صمت ليستوعب المرء ما قاله..

وهزّه كمال من كتف: ماذا تقول..

أجاب المراسل والخوف باد على وجهه وارتعاشة يديه: الناس يتناقلون الخبر، والمحلات أقفلت أبوابها، والناس عادوا الى منازلهم والسيارات تتزاحم في الشوارع بحثا عن طريق، والأهالي يذهبون الى المدارس لأخذ أولادهم.

نظرت سماح الى ساعتها، وانتقلت عدوى الرعب إليها، فقالت:

- يجب أن اذهب فورا لإحضار تمارا من المدرسة..

- تمهلي..

قال كمال، لكنها لم تتمهل، بل هرولت الى الممر، ولم تنتظر المصعد، فهبطت الدرجات..

لحق كمال بها، قفز الدرجات، ووصل الى حيث تقف سياراتها.

في الشارع كانت حركة ذعر واضحة. سيارات تنطلق وتطلق أبواقها، ومحلات تغلق، وأناس يركضون...

فتح الباب، وجلس الى جانبها..

انطلقت السيارة وسط شارع محموم، وبدا التوتر واضحا في سياقتها وحركاتها.

فتح مذياع السيارة على إذاعة فلسطين، كانت الإذاعة تبث الأناشيد الوطنية.. أجواء حرب، وزاد من قلقها أن قوات الأمن الوطني تنتشر في مجموعات صغيرة بين البنايات..

قوات الأمن الوطني إذن تخلي مواقعها على سبيل الحيطة والحذر.

عند المنارة كانت الطريق مسدودة بالسيارات. زحمة غير مألوفة. اخرج كمال رأسه من نافذة السيارة، وسأل سائقاً على الجانب الآخر في طريق الإياب: ما الذي يجري..

أجاب السائق: تسلل يهود الى رام الله في زي العرب فاكتشفهم الناس والقوا القبض عليهم، وضربوهم حتى الموت، وأعلن الجنرال موفاز انه سيقصف رام الله بالدبابات والطائرات في غضون ساعة رداً على ذلك.

زاد قلقها وتوترها، ونجح شرطة المرور في تحويل السير اليمسارب أخرى، وانطلقت السيارة من جديد، استدارت من ميدان المنارة الى ميدان المغتربين.. ذعر في كل مكان.. والناس يشترون حاجياتهم على عجل ويختفون. يركض أولاد المدارس بحقائبهم على الرصيف.. خافت.. نشف دمها..جف ريقها ، واستدارت عند المنتزه الى الشارع الذي يفضي الى المدرسة.

كانت تمارا واقفة بصحبة معلمتها عند الباب..

توقفت وفتحت الباب ، وركضت نحو ابنتها ، وضمتها الى صدرها ، وعادت بها والدموع تملأ عينيها.

انطلقت السيارة من جديد . الى أين؟ قال كمال : بيتنا اصبح قريبا ، ولدينا قبو في العمارة يصلح ملجأ.. هيا

.

سماح العنيدة ، حولها الخوف الى امرأة مطيعة ، الشوارع خالية ، واشارات المرور مطفأة . ظلت تسوق بتوتر ، خطر له أن يطلب منها التوقف لكي يقود السيارة بدلا منها ، لكنه لم يفعل.. تركها تنطلق بالسيارة كيفما اتفق..

واخيراً ، وصلوا .. أوقفت السيارة ، وكان عدد من السكان يقفون في الساحة يحدقون في الفضاء..

هبط كمال ، وسأل أحدهم : هل هناك من أخبار؟

قال الرجل : نسمع اصوات طائرات مروحية.

مشى ، لحقت به سماح وابنتها . صعد الدرجات الى الطابق الثاني . فتح الباب بالمفتاح ، من الواضح أن جميلة لم تأت بعد .. دخل ، ودخلتا وراءه.

قال لها : اجلسي واهدئي من روع الطفلة.

جلست ، وأنزلت الحقيبة المدرسية عن كتف ابنتها ، ثم احتضنتها.

أسرع الى الثلاجة ، واحضر عصيراً.

- علينا أن نتصرف بهدوء .. يتعين علينا ألا نفقد هدوءنا.

أسرع الى الهاتف ، واتصل بجميلة .. ظل الهاتف على الطرف الآخر يرن دون أن يرفع السماعة أحد.

قال : لا أحد يرد في الجمعية.

قالت سماح : جرب مرة أخرى..

من النافذة العريضة ، النافذة الزجاجية ، ظهرت طائرة مروحية .. دارت دورة واسعة ، ثم اختفت بعيداً.

- انهم يلعبون بأعصابنا..

أعاد الاتصال مرة أخرى ، وانتظر بينما الهاتف على الطرف الآخر يرن .. مرت اللحظات كأنها دهر ، ثم سمع صوتها

- جميلة.. هل أنت بخير؟

- أجابت مرتبكة عبر أسلاك الهاتف: أنا موجودة في الطابق الأرضي مع الأولاد ، لا أستطيع أن أتحدث معك كثيراً ، سأنتظر هنا الى أن تتوضح الأمور .. مع السلامة.

- أغلقت السماعة.

قررت أن تبقى مع الأطفال المعاقين، تعلمين أن نظام المدرسة داخلي، والأطفال من محافظات بعيدة.

أحس أن عدوى التوتر قد انتقلت إليه، فحاول أن يبدو طبيعياً..

- هل أعمل ساندويتش لتمارا..

أجابت: أنا سأحضر لها الساندويتش بنفسي..

وقامت الى المطبخ، وتبعتها الطفلة التي تحولت الى كائن ابكم.. لعلها عرفت كل شيء.. لم يعد ما يثير دهشتها.. الأطفال في زمن الحرب يفهمون كل شيء..

وجد نفسه وحيداً في الصالون.. ما العمل؟

وفجاة، دوى انفجار في مكان ما، هز زجاج النافذة. انفجار قريب، أو هكذا بدا.

سرى دبيب الخوف في جسده، عليه أن يبذل جهداً اكبر من اجل ألاّ يرتبك، ووجد أمامه سماح ، والطفلة تتشبث بثيابها وقد تحولت عيناها الى كرتين من زجاج.

وجه سماح شاحب، لم تقل شيئا، ولكن ارتسم فزع ليس له مثيل في صفحة وجهها.

وسقطت قذيفة أخرى، أو صاروخ آخر في مكان ما، ربما المكان نفسه.

أحس بأن القذيفة الثانية تهزه وتوقظه من سبات.

وانطلق لسان سماح وقد خف شحوبها:

– انهم يقصفون المدينة.

لعل القصف قد أيقظها أيضا من سبات.. وقال لنفسه إن التوقع والانتظار اصعب من القصف

- هناك ملجأ اسفل العمارة، ربما يكون من الأسلم النزول إليه

قال، فأجابت سماح على الفور.

– لا داعي لذلك..

– إذن هناك غرفة داخلية اكثر أمنا، يمكنك الذهاب إليها مع تمارا..

بدت سماح متماسكة، بل وقوية، فقالت:

– لا داعي.. هل تصدق.. إنني ارغب في الصعود الى سطح العمارة لمراقبة الطائرات وهي تقصف.

كيف انهد جدار الخو، كيف تكسر زجاج الرعب، كيف اندلعت في الروح قوة الحياة؟

ويبدو أن الطفلة بدأت هي الاخرى تهدأ..

جاء صوت انفجار ثالث، وفي الوقت نفسه جاء صوت الطائرات المروحية.

اقترب من النافذة، شاهد ثلاث طائرات تحوم في الفضاء المقابل.. هناك، فوق تلة الطيرة..

انظر.. طائرة تقترب فيما تبتعد الاثنتان..

وقفت الطائرة في الفضاء.. وقفت وظلت مراوحها تدور..

كانت قريبة للغاية.. انحنت الى الأمام قليلا، وأطلقت صاروخا. ظهر اللهب الذي يدفع الصاروخ الى الأمام، اندفعت القذيفة نحو الأسفل. بشكل مستقيم، وبعد ثوان قليلة دوى الانفجار، ثم أطلقت وابلا من الصواريخ، وبعد أن أنهت عملها، اعتدلت الى الاتجاه الذي كانت عليه، ثم انطلقت.. وابتعدت، فيما حلّت مكانها طائرة جديدة: إنها طائرة أبا تشي..

توقفت الطائرة في المكان نفسه. وكما فعلت الأولى، انحنت قليلا وأطلقت صواريخها تباعا.. خمسة صواريخ.. ودوت خمسة انفجارات.. ثم اعتدلت، وذهبت بعيدا

ومن ثم ساد الصمت..

– أين القصف؟..

سألته ، وأضافت: أين تتخيل مكان القصف؟

خمن قليلا، وأجاب: أظن انهم يقصفون المقاطعة..

– أين المذياع؟.. ربما نسمع أخبارا..

– من الأفضل أن نفتح التلفزيون، فالمحطات الفضائية مستعدة دائما. كانت محطة الجزيرة تبث عمليات القصف بثا حيا ومباشرا.

– القصف إذن يتركز على مدينة رام الله، ومدينة غزة..

ذكر التلفزيون أن عمليات القصف تركزت على مواقع الأمن الوطني، وطالت منازل المواطنين أيضا.

عبر النافذة كانت طائرة استطلاع بدون صوت، وربما بدون طيار تصور المواقع التي تعرضت للضرب..

هناك وجبة أخرى بعد قليل..

– وبعد قليل عادت الطائرات المروحية، مرت من فوق وادي باطن الهواء، وعبرت الى الجزء الشرقي من المدينة.. لم تعد تشاهد، ولكن دوي القذائف عاد من جديد.

جلس على الكنبة، وجلست هي الأخرى. ذهب القلق وعاد الهدوء.. لم يعد مرتبكا، ولم تعد خائفة.. كانت الطفلة تتصرف بهدوء، وتأكل طعامها دون أن يبدو ما يدل على فزعها.

عادت سماح الى شخصيتها المعهودة ، مدافعة شرسة عن الحرية، قائدة مسيرات احتجاج، ومحرضة من اجل إطلاق الأسرى، وامرأة علمتها الظروف أن تواجه اليأس بالأمل، والإحباط بالتفاؤل.

توقف القصف. وسادت فترة من الصمت، ظل جهاز التلفزيون ينقل الصور الحية للحرائق.

طال الصمت، وأنهت الطفلة طعامها، وطلبت أن تذهب الى الحمام.. وعندما عادت الطفلة، قالت سماح: ما رأيك أن نخرج الى الشوارع..

استحسن الفكرة، لكنه نظر الى الطفلة، فأضافت سماح:

– ناخذها معنا، وهذا يجعلها تخرج من خوفها.

فوقف دون تردد، وقال: هيا..

عند باب العمارة، كان السكان قد خرجوا.. منهم من ركب سيارته ومنهم من يتهيأ لذلك..

ركب الى جانبها، فيما جلست الطفلة في المقعد الخلفي.. انحلت عقدة لسانها وبدأت تسأل..

أجاب على بعض أسئلتها، وأجابت سماح عن الأسئلة الأخرى.. أسئلة ناضجة، عن الطائرات، واليهود والإصابات المحتملة.

بدأت الشوارع تكتظ، الناس يخرجون الى الشوارع، وفي ميدان المنارة كان هناك تجمع هائل، وهتافات عالية، وسرعان ما تحول التجمع الى مسيرة نحو الأهداف التي تعرضت للدمار.

حمل الطفلة على كتفيه، ومشى الى جانب سماح، واندمجا في المظاهرة بينما الأعلام ترفرف

فوق الرؤوس.

- ٣ -

للأيام إيقاع واحد، الأيام تشبه بعضها البعض، مواجهات وجرحى، شهداء وجنازات، اشتباكات ليلية وقصف من الدبابات، وأجهزة التلفزيون تبث التقارير والأغاني الحماسية، وأحاديث الناس تتزايد عن إغلاق الطرق، وتجريف الحقول، وقطع الأشجار المثمرة، وإغلاق مطار غزة. كانا - كمال وجميلة - يجلسان في الصالون..

ومن النافذة العريضة تبدو التلة المكسوة بأشجار الزيتون..

كان للمشهد مذاق خاص في مثل هذا الصباح ، وهو يحتسي فنجان القهوة معها، ويفرش بساط الألفة.

حدث نفسه: اشتقت لساعة هدوء وسكينة.

اشتقت لرؤية عصفور يفرد جناحيه ويحلق في الفضاء..

اشتقت لرؤية فتى يمسك بيد صديقته، ويحنوان على بعضهما البعض مثل طيور الحب في شارع المصيون.

اشتقت لأمسية طرية مع الأصحاب في منتزه الخزامى وسط الأراجيل ذات الرائحة العطرة.

اشتقت لقصيدة غزل يقولها شاعر واعد في بيت الشعر.

اشتقت للحظة كسل أحل بها الكلمات المتقاطعة في جريدة عتيقة.

اشتقت لجلسة عائلية في البراري وسط دخان الشواء.

اشتقت لحمل باقة ورد إلى حفل زفاف.

اشتقت لصوت طلبة وغناء ومكبر صوت.

اشتقت لقليل من فرح الصباح، ولشيء من عذوبة المساء.

- بماذا تفكر؟

نظر إليها، لقد أمضت ليلتها في القسم الداخلي مع الأطفال المعاقين، شوجاءت في الصباح بوجه متعب وملامح مشوشة.

- وأنت بماذا تفكرين؟

- أفكر بإعادة الأولاد إلى ذويهم ريثما تستقر الأحوال.. وجودهم في المكان خطر عليهم، المكان قريب من المستوطنة، ولا أحد يعلم ماذا يخبئ الغد.

رنّ جرس الهاتف، رفعت السماعة، فهتفت من أعماقها:

- فراس. كيف حالك يا حبيبي؟

عادت لها الحيوية، وولدت في وجهها المتعب حزمة شمس.

- هل تنام جيداً.. هل تأكل جيداً.. متى تعود؟

ظلت تكلمه بلهفة، سألته عن تفاصيل التفاصيل، واضطر كمال أن يأخذ السماعة من يدها،.. تحدث مع ولده باقتضاب، وسأله أسئلة مختصرة ثم أعاد لها السماعة، ودخل غرفته ليستبدل ملابسه.

لبس، ومشط شعره، وبحث هنا وهناك عن ساعة يده، وعاد فوجدها قد فرغت من المكالمة.

- هل ستخرج؟

- نعم..

- كيف ستذهب.. اتصل مع أحد معارفك أو اطلب سيارة أجرة.

- لا داعي، سأتمشى حتى أول الشارع، ثم اركب سيارة عمومية.

* * *

ذهب الى مكتبه. تصفح الجرائد. مجازر وشهداء وصور الجنازات وأخبار محلية عن الأضرار الاقتصادية، والعزل، وإغلاق الطرق، والصراع مع المستوطنين.

قراءة الجرائد تزيد الأمور تعقيداً.. فكر في أن يفتح المذياع ثم ألغى الفكرة. رن جرس الهاتف.. أصدقاء عاديون، وعواطف تقليدية.

متى تنكسر رتابة الأيام.. في الماضي كان يسكن الشعارات، أيام الجامعة التحق بالتنظيم في المقاومة، وأدى خدمات، ونفذ مهمات عديدة، وألقي القبض عليه، واوقف في سجون الاحتلال توقيفاً إداريا لمدة ستة اشهر، ثم افرج عنه.

وعندما خرج اختلف مع تنظيمه، وفضل أن يبقى مستقلاً، ثم انصرف الى البحث والدراسة، شارك في ندوات علمية، وندوات ثقافية، وندوات سياسية، وكتب المقالة في الصحف، ثم أدركه السأم.

ظل يسمع نشرات الأخبار، ويهتم بالأحداث، والحديث عن التسوية والمفاوضات، واقنع نفسه في نهاية الأمر، بأن يأخذ دور المتفرج. يقرأ ويتفرج. يسمع ويتفرج. يسهر مع الأصدقاء ويتفرج، يذهب إلى الأعراس ويتفرج، يشارك في التعازي ويتفرج.

اقنع نفسه بانه مسير لا مخيّر، وانه لا يستطيع أن يكون عنصراً في صنع القرار.

تزمل في ثياب الموظفين، وترك أمور حياته تسير كقارب يقلع على غير هدى.

ها هي الأحداث تهزه من جديد، يحاول أن يتفرج فلا يستطيع، يبحث عن دور فلا يجد، ينتظر الزلازل وسقوط النيازك والشهب ولا يعرف متى ينتهي هذا الانتظار.

الأحداث وضعته أمام نفسه، الأحداث جمعت مزقه، وأعادت شظاياه الى بعضها البعض.

كان دائما يحب الحرية لبلاده وشعبه، أحيانا كان يرى في سماح دوره المفقود، وكان يحسدها على حماسها حيويتها وإصرارها على المبادرة، وكان يصمت عندما تحاول استفزازه ودفعه للعودة الى العمل التنظيمي والسياسي، حتى الأصدقاء القدامى عادوا من جديد يحاولون معه، أو على الأقل جذبه الى صفوف المناصرين.

* * *

يحلو له أن يخلو بنفسه، ويتأمل..

التأمل شكل من أشكال العبادة.

التأمل رياضة روحية تحقق الصفاء

التأمل والتفكير بالأشياء مرحلة جديدة دخل فيها، لعلها تخرجه من حالة المتفرج.. ما الذي يمكن عمله وسط حيتان القوى السياسية والاجتماعية التي بدأت تتشكل. لا مكان للفرد إذا لم يكن ضمن تجمع يحميه ويدفعه، العصافير لا تستطيع العيش خارج سربها، وهو يرغب أن يظل خارج السرب، يعاند ويصر على البقاء خارج السرب. دروب السياسة وعرة، وفي أعماق السياسي إنسان وذئب، وهو يبحث عن النقاء والنزاهة، وفي عقله الباطن ما زال يتمسك بالمثل والقيم التي قرأها في تجارب الثورات، ولعله في حقيقته ما زال ينتمي الى افكار مرحلة الحرب الباردة، يشعر بأن قطار الزمن قد مرّ سريعاً وتجاوزه، الأجيال الجديدة، ومنها فراس وسماح يتعاطون مع الواقعية السياسية، وهو لا يستطيع كما يبدو أن يتكيف، يشاهد ويقرأ الأخبار ، المفاوضات والاتفاقيات وتعثرها، وكل ما يجري لا يشد انتباهه، يغرق في تفاصيل الحياة اليومية، ويسلم بالأقدار، ويترك الآخرين يفعلون ما يحلو لهم، يستحسن أو يستهجن ، ويدركه السأم.

* * *

عندما وجد نفسه وسط الحريق، على بوابة رام الله والبيرة، عند فندق السيتي إن، وسقوط الشاب الجريح أمامه، أحس أن الأقدار تضعه من جديد أمام مسؤولياته كمواطن..

وسط الحريق، شعر بأنه يرغب في أن يطلق صرخته الإنسانية.. هل استيقظ في أعماقه وحيد القرن غير المدجن.. لماذا تثور الأسود في أقفاصها ذات مساء في حدائق الحيوانات، لعلها تشتاق الى الغابات والينابيع والمدى!!..

هل عدت تجتر الشعارات التي كنت تسكنها، هل تستيقظ في أعماقك الرغبة في التنظير والخطابة والأحاديث النظرية.

في الماضي كنت تنقسم الى شخصين، واحد يبقى أمام جميلة في الصالون يتفرج على برامج التلفزيون، والآخر يمشي في شوارع وأزقة الاغتراب، ولا يعود الا في آخر الليل.

* * *

مسيرة حاشدة. الآلاف يتدافعون، والهتافات تنطلق من أعماق الحناجر..

رجال، وشبان، ونساء، وأولاد، وأعلام خضراء، وأخرى حمراء..

كل تنظيم يشهر علمه ليقول انه موجود.

عشرات المصورين يحملون الكاميرات، ويتحركون هنا وهناك..

يتسابقون على اخذ المشاهد من مختلف الزوايا.

مسيرة حاشدة تتجه نحو الحاجز الإسرائيلي..

مسيرة تتقدمها الشبيبة، وحملة المقاليع..

وجد نفسه في الصفوف الأولى، دفعته الموجات أو تعمد أن يندفع الى الأمام، كان من حوله رجال ملثمون يوزعون أعلام تنظيم على الفتيان.

حاول أحدهم أن يعطيه العلم، فرفض، وقال مخاطبا نفسه: لفلسطين علم واحد.

الشبيبة في المقدمة كانت تندفع تحت راية العلم الفلسطيني، التنظيمات تحمل راياتها في الخلف.. ويدلي المسؤولون فيها بالتصريحات أمام وسائل الإعلام في الخلف، وعلى الأرصفة..

اقتربت المسيرة من الحاجز، وظهر فندق السيتي إن، وبدأ رمي الحجارة وبدأ الجنود يطلقون الرصاص المطاطي وقنابل الغاز.

تراجع البعض الى الخلف، فيما استمرت عناصر الشبيبة في التقدم.

ظل مشدوداً إلى الأمام، لم يستلل الى قلبه الخوف، كان مدفوعاً بغريزة الفراشة نحو الضوء.

واستمرت عناصر الشبيبة في الهجوم، ظهرت هياكل السيارات والبراميل وإطارات النار المشتعلة.

أصيب أطفال وشبان إصابات مباشرة، تدافع زملاؤهم وحملوهم نحو سيارات الإسعاف.

ظل يتقدم... كان ثمة امرأة فلاحة تحمل على رأسها الذخيرة وتتقدم، وعندما وصلت مرمى النيران أنزلت السطل وأفرغته على الأرض، حجارة بأحجام متوسطة، اقترب الشبان واخذوا الحجارة، انحنى كمال والتقط بعض الحجارة، واختلط مع عناصر الشبيبة، ووصل منطقة المتاريس، كان مندفعاً بقوة لا يدرك كنهها..

رفع الحجر الى أعلى، وألقاه بكل ما أوتي من عزيمة نحو سيارات الجيب العسكرية التي يتمترس الجنود وراءها، والتقط الحجر الثاني وسدد هذه المرة بتركيز اشد، فأصاب الشبك الذي يحمي زجاج السيارة الأمامي..

وفجاة، كما في أول مرة، سقطت قنبلة دخانية، فانحنى، كما انحنى الشاب، والتقطها، وأعادها إليهم.

وانتظر زخة رصاص، لكنهم لم يفعلوا.. انتظر أن تأتي زخة رصاص وتصيب رأسه أو كتفه أو صدره، فيسقط على الأرض، ويأتي الشبان ليحملوه إلى سيارة الإسعاف..

لكن شيئاً من ذلك لم يحدث، فاقترب بعض الشبان منه وقد هالهم إندفاعه غير الحذر، وشدوه إلى الخلف..

قال أحدهم: يا عم عد إلى الوراء قليلاً لقد أصبحت في مرماهم تماماً..

عند ذلك غمرت المكان سحابة بيضاء، ووجد نفسه وسط سديم حجب حوله الرؤية، وشعر بالاختناق، وسعل سعالاً حاداً..

جذبه الشباب إلى الوراء، ثم حملوه وركضوا به إلى الخلف..

في عربة الإسعاف، قدموا له العلاج، ووضعوا فوق أنفه كمامة الأوكسجين..

ارتاح، عاد يتنفس بانتظام، إلى جانبه الممرض، وعدد من الشبان، ومجموعة من مصوري التلفزيون، ووقعت عيناه على تلك الصبية التي كانت قد أجرت معه حديثاً في المستشفى.

رفع الممرض الكمامة وسأله: هل أنت بخير؟

كان يشعر بالوهن، لقد استنشق كمية كبيرة من الغاز.

– ٤ –

١– الحاجز

سيارات جيب عسكرية. جنود إسرائيليون يعتمرون الخوذ العسكرية، ويحملون بنادق ركب عليها مناظير. على أسطح البنايات جنود يجلسون وراء الرشاشات الثقيلة، ويراقبون من وراء أكياس الرمل، ويتأهبون.

من غرف الفندق المحتل، يصوب جنود آخرون بنادقهم، قناصة يختارون أهدافهم بعناية. وفوق التلال دبابات تصوب سبطاناتها نحو البيوت.

الساحة التي تفصل سيارات الجيب عن المتاريس وإطارات المطاط مفروشة بالحجارة، الحجارة التي يلقيها الشبان، فتتناثر هنا وهناك ، وتتكدس فوق بعضها البعض.

المتاريس، هياكل سيارات، إطارات مشتعلة، ودخان.

ومقابل المتاريس يتجمع الشبان من أعمار مختلفة.. أطفال، فتيان، شبيبة، ذكور وإناث، حملة مقاليع، دماء حارة تسري في العروق، راية فلسطين ترفرف وراءهم وحولهم، بعضهم يلف الكوفية حول رقبته، وبعضهم الآخر يتأهب مثلما يفعل ملاكم في الحلبة.

وفجاة، يبدأ أحدهم المواجهة، حجر من مقلاع، أو حجر من يد شابة تتفجر عروقها بالغضب.

وبالمقابل، يبدأ أولاً إطلاق قنابل الغاز، ثم الطلقات المطاطية، وتسخن المواجهة بإصابات متفرقة هنا وهناك، وسرعان ما تقترب سيارة الإسعاف إلى أقرب نقطة ممكنة، وقد تتعرض سيارة الإسعاف لإطلاق النار، ولكن السائق والممرض تعوّدا على الجسارة..

وعندما تحمى المواجهة، وتبلغ الذروة، يبدأ القناصة بالعمل..

وراء الشبيبة، وبعيداً عن مرمى النيران يتجمع ممثلو التنظيمات، ووجهاء المظاهرات، وحملة الإعلام المختلفة التي تشي بهوية التنظيمات المشاركة، يرقبون، ويتفقدون الجرحى، وقليل منهم يظفر بمقابلة تلفزيونية يدلي فيها بشعارات عنترية... ولم لا.. ألا يتحدث من أرض المعركة؟!!

وخلف هذا التجمع، بعيداً جداً عن مرمى النيران، يقيم الباعة المتجولون بسطاتهم. باعة فلافل، أيس كريم، عرانيس الذرة، وأحدهم أقام بسطة شواء للكباب.

صالح الطاهر، صاحب بسطة الشواء، أكثر بسطة وجدت رواجاً، أصبح من الشخصيات المعروفة خلف الحاجز، ومن المواقع التي يتوقف عندها الشبيبة والكبار والصغار..

يعلق اللحم بالكلاليب، ويفرد على الطاولة البصل والبقدونس، والملح والفلفل الأسود، والبهارات المنوعة، والخبز البلدي.

وعلى جانب آخر منقل الفحم الذي يبقى مشتعلاً، وفوقه أسياخ اللحمة، بينما الدخان، والرائحة الشهية ينطلقان بلا حرج.

يتوقف الجياع، رماة الحجارة، أو المتفرجون، فإلى جانب خطر الموت تندفع غريزة حب الحياة وسد الرمق.

وصالح الطاهر يربح القليل، وأسعاره رخيصة، ونفسه طيب، ويتصف بالود، وخفة دم أبناء البلد، وعلى الرغم من تراجيديا الموقف، يجد الفرصة لدعابة بريئة، أو نكتة مالحة عن اليهود.

وذات نهار، جاءه الشاب مصباح، الذي يلبس بنطلون جينز، وفانيلا بيضاء، وقد حلق ذقنه، ومشط شعره الطويل..

توقف عنده، وقال: يا صالح جهز لي نصف كيلو كباب ، سأذهب إلى الحاجز وأعود إليك بعد ساعة.

ومد يده إلى جيبه، وأخرج قطعة النقود، فرفض صالح الطاهر أن يأخذ النقود منه الآن وقال إنه سيأخذ النقود فيما بعد.

ومرت ساعة، وساعة أخرى دون أن يأتي مصباح..

وصالح الطاهر، الرجل النزيه، خص مصباح بأحسن قطعة لحم عنده، فرمها، وخلطها بالبصل الناعم والبقدونس، ثم شواها على السيخ، شواها على مهل، وحرص على أن تنضج على فحم بلا لهب، فاللهب يحرق اللحمة، ويجعل طعمها مراً، وبعد أن نضجت، سحبها من الأسياخ على رغيف ساخن، وحتى لا تبرد، وضع فوقها رغيفاً آخر ولفّها بورقة جريدة بإنتظار عودة مصباح..

ومرت ساعة ثالثة، وبدأ الشباب يعودون، ومصباح لم يعد.. بدأ صالح الطاهر يقلق، استوقف شباب يحملون المقاليع وسألهم عن مصباح، فقالوا له إن مصباح قد أصيب بعيارات ناريه، وأنه نقل إلى المستشفى..

داهمه إذ ذاك هم ثقيل، وقرر أن يغلق البسطة ويذهب إلى المستشفى للاطمئنان على مصباح،

ولم ينس أن يحمل معه لحمة الكباب الملفوفة في جريدة..

أوقف سيارة عمومية، وركب حتى ساحة المنارة، ومن هناك مشى على عجل نحو المستشفى الحكومي.

قال مخاطباً نفسه: سأطعم مصباح الكباب بيدي، ولن آخذ منه ثمنها، وسأعمل له كل يوم نصف كيلو كباب أو كفتة أو حتى قلاية بندورة.

قال مخاطباً نفسه إن مصباح فتى شجاع ، ويستحق المحبة شفاه الله.

وصل المستشفى، وسأل هنا وهناك، سأل موظف الاستعلامات، وسأل التمرجي، وسأل البواب، وسأل الممرضات، ووصل في نهاية الأمر إلى الطبيب المناوب..

وقال له الطبيب إن مصباح في غرفة العناية بعد العملية الجراحية، ولا يمكن زيارته.

فقال له صالح: أرجو أن تعطيه هذا الطعام وقل له إنه هدية من صالح الطاهر.

نظر إليه الطبيب بإشفاق، وأجابه: إن مصباح في غيبوبة قد تستغرق بضعة أيام، ونحن نضع له مصلاً يغذيه حتى يشفى..

أطرق صالح، وأحس برغبة في البكاء، وخرج من المستشفى كسيراً ومحزوناً.

مشى إلى ميدان المنارة ولفة الكباب في يده، ركب سيارة عمومية حتى البسطة القريبة من الحاجز..

كان الشارع خالياً، والوقت يشرف على الغروب..

من بعيد كان الحاجز فارغاً، وبقايا العجلات المطاطية تطلق بقايا الدخان.

وجد نفسه وحيداً. جلس على الكرسي، ووضع لفّة اللحمة امامه.. كان يشعر بالقهر والجوع في آن..

خطر له أن يفتح الجريدة، ويأكل الكباب..

لكنه تردد..

في تلك اللحظة الرعناء، أطلقت دبابة تتمركز على تلة (بيت إيل) قذيفة.. قذيفة نزقة..عشوائية.. طائشة..

سقطت بالضبط أمام بسطة صالح الطاهر..

إنفجرت وحولت كل شيء إلى جحيم.

هزّت أركان المكان، وتردد صداها في أطراف المدينة..

وأصبح صالح الطاهر أثراً بعد عين.

وتحوّل الكباب إلى لقمة مغموسة بالدماء.

لقمة لم يأكلها مصباح، ولم يأكلها صالح الطاهر.

- ٥ -

أمام النافذة الزجاجية الواسعة والتي تحيط بإطرافها ستارة زرقاء يجلس على كرسيه المفضل، ويتأمل الوادي والتلال التي تمتد حتى آخر مدى تدركه العين..

سئم من نشرات الأخبار.

سئم من التصريحات والتصريحات المضادة..

سئم منظر الدخان، الحرائق، الجرحى، الجثث الممزقة، الأشجار المقتلعة، الأراضي المجروفة، الأغاني الحماسية.

صقيع دولي.. الرأي العام ضعيف الذاكرة.. الحرية تمتطي ظهر جواد شاحب.. الرياح تهب على مالك الحزين من جميع الاتجاهات..

الرياح الهوجاء لا تجيد القراءة.

أنا الغريق فما خوفي من البلل..

تداعيات.. تداعيات.

ماذا يدور في رأسك المتعب؟

أنت وحدك لن تدير دفة الأشياء..

لم يعد في الفضاء طيور تحلق، الفضاء مكبل، والهواء ساكن كأنه يخضع لقرار منع التجول.

ارفعوا أيديكم عن روحي..

طرق الباب، ثم دار المفتاح في اكرة الباب..

دخلت جميلة، وبيدها كيس يحتوي على خبز وعصير.

- مساء الخير..

الوقت بعد الثانية ظهراً.

- متى عدت..

أجابها: منذ ساعة.

خلعت حذاءها، وأزاحت الايشارب عن عنقها، وجلست.

- أمضيت النهار في الاتصال مع أهالي الأولاد..

تنهدت وأضافت: يجب أن يعود جميع الأطفال إلى بيوت ذويهم إلى أن تستقر الأحوال.

كان ينظر إلى التلال بلا حماس، كان يتأمل وهو مأزوم.

- هل تناولت غداءك..

لم يقل شيئاً، قامت وتوجهت إلى المطبخ.

ما الذي يدور في هذا الرأس المتعب، أي حزن يسكن في جسدك القديم؟!!
تداعيات.. تداعيات، وأسئلة عن المصير والعدالة ومنجزات الإنسانية..
أيها الحكيم.. أضئ مصباحك في النهار، فالنهار أشد حلكة من الليل..
– الغداء جاهز..
لم يكن يشعر بالجوع، ولكنه لم يشأ أن يتركها على المائدة وحيدة.
جلس قبالتها، وجهها داكن. محتقن. وجهها المتعب يشي بمتاعب لا تحصى، لكنها قليلة الشكوى..
تتألم على طريقتها الخاصة، عاشت طويلاً مع المعاقين، مع المتخلفين عقلياً، مع الصم والبكم، مع المصابين بالشلل الكلي أو الجزئي.. مع الأكفاء والكفيفات.
وتعلمت الصبر والمثابرة على الصبر..
كان يحس بوحدتها وعزلتها واغترابها، لكنها لم ترغب يوماً في أن يشعر بذلك.
كانت تحاول دائماً أن تعتني بشؤونه، أن تسنده وترمم تداعياته.
رنّ جرس الباب فجاة، وأعقبه طرق متواصل لحوح.
أضاء وجهها، وتغيرت ملامحها، وهتفت:
– إنه فراس.. فراس الذي يفعل ذلك.
أسرعت إلى الباب، وفتحته.. دخل فراس يحمل حقيبته.
دخل أشعث أغبر، متسخ الملابس، وقد نبت شعر ذقنه، واخشوشنت كفاه..
ضمته بحنو، ومشى معها إلى المطبخ، تعانق مع أبيه وجلس على المائدة.
– أكاد أتضور جوعاً.
سكبت له الطعام في الصحن، وأحضرت ملعقة..
أكل بشراهة، وهو يتحدث عن تجربته في قطف الزيتون..
هذا الجيل – حدث كمال نفسه – جيل يعرف ما يريد، ويمشي إلى هدفه بخطى ثابتة.
وبعد الغداء انتقلوا إلى الصالون..
ظلت الأم تسأل إبنها عن الأيام التي قضاها في القرى بين أدغال الزيتون.
حكى فراس قليلاً، وقال إنه متعب، وإنه يرغب في حمام ساخن وغفوة، وبعد أن يستيقظ سيقول لها كل شيء.

* * *

إنهمكت في تدبير شؤون فراس، وابتعدت عنه..
دخل فراس إلى الحمام، فيما أخذت حقيبته إلى غرفة الغسيل..

ظل جالساً أمام المشهد، أمام الطبيعة، أمام التلال المزروعة بأشجار الزيتون، ظل جالساً يقلق ذلك القلق الوجودي المشروع – يطرح على نفسه أسئلة المستقبل، وأسئلة المصير.

سئم من الصمت والتأمل، فبحث في مكتبته عن كتاب ما يمضي به الوقت إلى أن يحل المساء.

فتح صفحات الكتاب، وحاول أن يقرأ.. ظل ينظر إلى السطور ويقرأ دون أن يستوعب..

كانت أصواتهما تأتيه من الداخل، يتحدث الولد إلى أمه، وتسرد له الأم وقائع ما جرى..

حدس أنها تحدثه عما وقع له عند الحاجز، وعن السيارة التي أصيبت بأضرار، وعمليات القصف بطائرات الأباتشي.

حدس أنها تصف وتبالغ في الوصف، وكان حدسه صحيحاً، فقد جاء فراس إليه وهو يرتدي روب الحمّام..

– لم أعرف ما جرى لك يا أبي إلا الآن.. لماذا أخفيتم علي ما حدث؟

– لا تقلق كل شيء على ما يرام..

– هل انت بخير حقاً؟

– أجل..

إنحنى فراس، وقبله، فداهمه إحساس عاطفي طالما شعر به عندما كان فراس طفلاً يحبو..

عاد فراس لمتابعة شؤونه، فانصرف إلى كتابه من جديد..

عاد إلى القراءة العسيرة، فأدركه الملل..

أحسّ بنعاس مفاجئ، فقام، وذهب إلى غرفته، ونام.

* * *

عندما أفاق، وفتح عينيه، كان فراس يملأ البيت صخباً، يضحك ويتكلم.. وبعد قليل إنتبه إلى أنه يتحدث في الهاتف..

ومن سياق الكلام، عرف أنه يتحدث مع نوال، زميلته في الجامعة..

أزاح الغطاء جانباً، وقام من فراشه، دس قدميه في الحذاء، وغسل وجهه..

كان قد نام بملابسه، خرج إلى الصالون.. تثاءب وفرك عينيه.

أنهى فراس المكالمة، وعانقه من جديد..

ثم وضع سماعة الهاتف مكانها، وعاد يروي لأمه ما انقطع من حديث بسبب المكالمة..

-عندما وصلنا استقبلنا الفلاحون بالترحاب، بعض الطلاب كان معروفاً لديهم إذ سبق للطلبة أن شاركوا في قطف زيتون موسم مضى..

العام الماضي كان الموسم شحيحاً وحبات الزيتون على الأغصان كانت قليلة وضامرة، أما هذا العام فالزيتون الأخضر اليانع يطل من بين الأوراق، ولكثرته تميل الأغصان إلى الأسفل.

أدغال من أشجار الزيتون تحتاج إلى جهد شهر كامل.. أشجار زيتون رومية تغرز جذورها في عمق الأرض منذ مئات السنين، سيقانها ضخمة، وأغصانها مكسوة بلحاء جاف.. وأغصانها دائمة الخضرة تضفي عليها سحراً ومهابة وجمالاً.

من بعيد تبدو الشجرة مثل امرأة تنشر تحت الشمس شعرها، مثل امرأة استحمت واكتحلت، وارتدت ثوبها، وأصبحت مهيأة للخروج والسهر.

انتشر الطلبة هنا وهناك، وتحت شجرة رومية قديمة مر من أمامها الزمن، وشهدت نوائب الدهر، وجدتني ونوال بصحبة عائلة أبو طالب نعمل في جني الثمار.. بالمناسبة عائلة أبو طالب مكونه منه وهو شيخ يمتلك روحاً شابه، ومن زوجته الحاجة زكية، ومن بغله النشيط ذي اللون البني، والذي يطلق عليه لقب عنبر.. تلك هي عائلته الحقيقية بعد أن كبر الأولاد وتزوجوا وهاجروا إلى المدينة.

عنبر الوفي أفضل من الولد العاق، هكذا كان يردد أبو طالب الذي ينوء تحت ثقل التجارب.

توقف فراس عن الحديث قليلاً ورشف رشفة من فنجان قهوة أمامه، وتابع القول:

– كانت ثمار الزيتون مغسولة من مطر أيام خلت.. ثمار يسكنها الزيت مثلما يسكن الحليب ضروع الأبقار.

شعرت بمتعة العمل وأنا أقطف ثمار الزيتون، غمرت أوراقها رأسي وانتابني إحساس بالتوحد مع هذه الشجرة المباركة.

وكانت نوال تعمل بالقرب مني ، ولتمضية الوقت كانت تسألني من وراء الأغصان عن الجامعة ، وفريق كرة السلة ، وانتخابات اللجنة الاجتماعية.

وكان حديثنا يتشعب، ويتطرق إلى نميمة بيضاء أو استغابة حلوة. عندما حل الظلام، عدنا إلى القرية، أعدوا لنا مكاناً للنوم..

الشباب في مدرسة الذكور، والبنات في مدرسة الإناث.

أما العم أبو طالب، فقد حمل أكياس الزيتون على ظهر عربة يجرها البغل النشيط عنبر، ويمم شطر قرية دير عمّار حيث المعصرة..

* * *

– تركهما يتحدثان وخرج..

– لا تتأخر يا أبي.. أريد أن أجلس معك الليلة، وغداً سأعود إلى حقول الزيتون.

هزّ رأسه، وخرج.

في الليل يكون مستشفى رام الله أقل إكتظاظاً.

عمال النظافة يعملون في الردهات.

قطع الممر الطويل وهو يشم رائحة مواد التعقيم.

سأل موظف الاستعلامات عن مصباح.

- ما زال في غرفة العناية الفائقة.

صعد الدرجات. جرحى يمشون على العكاكيز ويختلطون بالزوار في قاعة المدخل الخلفي. ثم غرف مكتظة بباقات الورد. على الجدران ملصقات وصور لمحمد الدرة، أبو جهاد، وفتى يحمل العلم. سأل ممرضة عن غرفة العناية الفائقة، فأرشدته. كان الباب مغلقاً، وكان ثمة نافذة زجاجية يمكن منها إلقاء نظرة.

نظر من وراء الزجاج، كانت ستائر حول السرير الوحيد في الغرفة تحجب رؤية المريض.

حاول دفع الباب، جاء ممرض من غرفة مجاورة، وقال:

ـ الزيارة ممنوعة.

ـ كيف حالته؟

ـ الوضع مستقر.. الله يشفيه.

فكر قليلاً فيما يتعين عليه أن يفعل.

أقبلت نحوه صبيّة، عرف ملامحها.. بالتأكيد أنها الفتاة التي قابلها بالأمس.

سلمت عليه..

ـ اسمي آمنة.. كيف حالك؟

ـ أهلا.. جئت للاطمئنان على مصباح. عبرت ملامحها سحابة، وقالت:

ـ ما زال في الغيبوبة..

ـ أردت أن ألقي عليه نظرة.

نظرت آمنة إلى الممرض نظرة رجاء، فهز الممرض رأسه وفتح الباب.

دخلت، ودخل وراءها..

أزاحت الستارة.

كان ينام على السرير، ويستغرق في النوم. جسده مغطى بالشرشف، ووجهه بكمّامة للتنفس.

دقق النظر إليه. وجه مكدود مليء بالجراح. أين الوجه الذي كان يشتعل بالغضب. الوجه المحتقن الخارج من وراء اللهب والدخان.

كان غافياً، ولكنه يفتح عينيه على سعتهما.

دقق النظر في عينيه. لعله كان يبحث عن ومضة، الومضة نفسها التي تشبه التماعة عين الصقر وهو يشرع في الطيران.

بحث عن كلمات يقولها، فلم يجد، لكن دمعة إنبجست من عينيه. دخل الممرض، وقالت ملامحه أن الزيارة قد انتهت.

استدار كمال، ومشى. فتح الباب، وخرج. مشى في الممر، ثم هبط الدرجات. هبط معه قلقه

المزمن هبطت معه الحيرة والأسى.
مشى قليلاً في الردهة، ثم التفت خلفه.
عند أعلى الدرج، كانت تقف آمنة، وتتابعه بنظراتها. رفع لها يده، وواصل المشي بين عمال النظافة الذين ينظفون البلاط، ويطلقون رائحة مواد التعقيم.
خرج من البوابة الخلفية. خرج وحيداً. قلبه ممتلئ بالوجع، وروحه ممتلئة بالتجاعيد.

••

عند باب المستشفى، رأي المراسلة التلفزيونية يرافقها المصور.
كانا يضعان معدات التصوير في الصندوق الخلفي للسيارة.
لوّحت له الصحفية الشابة، ثم تركت زميلها وأقبلت نحوه. لم يكن يرغب في الحديث مع أحد. كان بحاجة إلى أن يخلو بنفسه.
سلمت عليه وقالت: هكذا تراني أمامك دائماً.. هل كنت عند مصباح.
هز رأسه بالإيجاب.
قالت: لا تقلق، سيخرج من غيبوبته ويتعافى إن شاء الله.
كانت تحاول مواساته ، أو مواساة نفسها.
ثم سألته: هل ترغب في أن أوصلك..
شكرها، وقال لها إنه يرغب في المشي.
عادت تقول: كنت سأسألك عن ظاهرة أتابعها وأعد حولها تقريراً..
هذه الصحفية الشابة شديدة الإلحاح، لا تتوقف عن الثرثرة، ومع ذلك لا يستطيع أن يتهرب.
عادت تقول: هناك مستوطن من مستوطنة عوفرا متخصص في قتل الأطفال.. يرصد أطفال المدارس على الطرق، ويدهسهم بسيارته.. لقد تكررت الحوادث في قرى رام الله ونابلس وقلقيلية.. الحوادث كثيرة، ولكن الفاعل واحد.

حاولت أن تثير اهتمامه أكثر بسرد المزيد من التفاصيل وأسماء الأطفال، وأسماء الأماكن والطرق.
في الحقيقة أنها أثارت اهتمامه، ولكنه لم يكن في وضع يمكنه من مواصلة الحديث، فقال وهو يهم بالمشي.
- يمكن أن نتحدث في الموضوع في وقت لاحق.. لدي موعد ويتعين علي أن أذهب إليه..
لعلها أدركت أن حواراً داخلياً يدور في أعماقه، وأنه قلق ومتعب.. فابتسمت وأجابته:
- نلتقي في يوم آخر.. لدي هاتفك.. سأتصل.

قالت ذلك، وعادت إلى سيارتها، فيما واصل المشي بخطوات ثقيلة.

* * *

عاد أخيراً إلى البيت، طرق الباب، ففتح له فراس، وفي الصالون كانت سماح وابنتها، وكانت نوال وبعض الشبان من الطلبة..

سلم عليهم، وجلس.

جاءت جميلة تحمل صينية القهوة.

قامت سماح، وأخذت منها الصينية، ووزعت الفناجين على الضيوف.. وجد نفسه في أجواء شبابية..

ها هم يتحدثون بحيوية ومرح عن تجاربهم في قطف الزيتون في تلك القرية المحاطة بالمستوطنات من كل جانب.

كانت نوال تتحدث عن عائلة أبو طالب.. عن أبو طالب وبغله عنبر..

- مرة كان أبو طالب يركب بغله عائداً إلى القرية، في الطريق صادف حاجزاً إسرائيلياً، كان عليه أن يتوقف، لكنه لم يفعل.

أشار له الجنود الإسرائيليون بالوقوف..

واقترب منه أحدهم: أين بطاقة هويتك..

استهجن أبو طالب ذلك، وقال للجندي:

- أنا رجل فلاح وشيخ ومعروف ولم يطلب مني أحد رؤية هويتي منذ ثلاثين عاماً.

عاد الجندي يقول: أين هويتك؟

أجابه أبو طالب: لسوء الحظ أنني أحملها معي هذه المرة..

وأخرج له البطاقة بالفعل.. نظر إليها الجندي ثم أعادها..

همّ أبو طالب الذي يركب البغل على التوكل على الله، ومواصلة السير غير أن الجندي استوقفه.. حاول أن يسخر منه.

- رأينا بطاقتك، فأين بطاقة البغل؟

نظر أبو طالب إلى الجندي باستخفاف..

- تريد بطاقة عنبر.. عنبر ما زال صغيراً، لا يحمل بطاقة هوية لأنه دون سن ١٦..

ضجّ الحاضرون بالضحك.. وأخذ الحديث أحد الشبان، وروى طرفة أخرى عن أبو طالب وبغله، ثم تطرق الحديث إلى حكايا الفلاحين مع الحواجز، وعن مواجهة جرت مع مستوطنين من مستوطنة دولب حاولوا قطع أشجار الزيتون وتجريف الأراضي بالجرافات..

كان كمال يستمع إلى أحاديثهم ورواياتهم دون أن يشارك.

كان يرصد التحولات في عقول هؤلاء الشبان.. في عقول هذا الجيل الجديد الذي شب في جو التحدي.

ولعل سماح كانت تراقبه، فقد مالت نحوه وقالت:

لسان حالك يقول: ألا ليت الشباب يعود يوماً..

لم يقل شيئاً، وحاول أن يبتسم.. لم يكن يرغب في أن يفسد عليهم سهرتهم، وبدأ يبذل جهداً كي يخرج من عزلته ويندمج في فسحة الأمل التي تطل من أعينهم.

- ٦ -

طقس غائم. رياح باردة تهب من الغرب، أحست سماح بقشعريرة، كان عليها أن تتدثر بكنزة صوف، خاصة وأنها استمعت إلى نشرة الطقس قبل خروجها.أغلقت نوافذ السيارة.

كان عليها أن تذهب إلى اجتماع وسط البلد، في الغرفة التجارية للجنة مقاطعة البضائع الإسرائيلية، وكان عليها أن تمر بعد ذلك على مدرسة تمارا لمتابعة وضعها في المدرسة، وكان عليها أن... استدارت فجأة، وقررت أن تذهب إلى حي الشرفة لزيارة بيت المعاقين أو بيت الأمل كما تسميه جميلة.

على طول الطريق الرئيس في حي (سطح مرحبا) تظهر مستوطنة (بسغوت)، تربض على قمة جبل الطويل ، وثمة دبابة على تخومها تظهر للعيان.

الطريق مليء بالمطبات، خففت السرعة..

تحت الأشجار ينتشر رجال الأمن الوطني مع بنادقهم، يبحثون عن ظل، ومكان يحجبهم عن نيران القناصة الإسرائيليين..

الشارع يخلو تماماً عندما يبدأ إطلاق النار.هذه المستوطنة تستطيع أن تطلق الرصاص على كل غرفة نوم في البيرة، وأطراف من رام الله..

فكرت بجميلة التي تكابد دون أن تشكو، فالمدرسة تتعرض للنيران في الليل، والأولاد الذين ينامون في القسم الداخلي ، يتعرضون للرعب والفزع.. لا مكان آمن إلاّ بيت الدرج، ومن يدري لعل قذيفة مباشرة تسقط عن عمد أو بالصدفة فوق رؤوسهم..

من الصعب إيجاد موقع بديل، ومن الصعب إيجاد حل غير إعادة الأولاد إلى ذويهم.

هذا الصباح، بعد نشرة الأخبار، اتصلت بجميلة، وبذلت كل ما تستطيع لحملها على الصبر، ولرفع معنوياتها، لكن الكلام لا يجلب الطمأنينة، وظل صوتها الحزين يشي بالقلق.

بدأ رذاذ يتساقط، حركت المساحة، وفكرت في المنعطف الذي يتعين عليها أن تتجه نحوه للوصول إلى المكان.

عند المنعطف كان هناك تجمع، وصورة شهيد أمام مدخل عمارة.المزيد من الشهداء، المزيد من

المعزين.

هبطت الطريق الذي يفضي إلى السفح.ثمة مزيد من رجال الأمن الوطني باللباس العسكري وبالأسلحة الخفيفة يقفون أمام متراس من أكياس الرمل ويشربون الشاي.

صباح بارد والمزيد من الرذاذ، والمساحة تتحرك بلا توقف.

رن هاتفها الخلوي.توقفت إلى جانب الرصيف بحثت عنه داخل حقيبتها.. على الطرف الآخر سكرتيرة مكتب الصليب الأحمر في القدس..

الزيارات إلى سجن مجدو ما زالت ممنوعة، وهم سيواظبون على المتابعة.

أغلقت الهاتف وأعادته إلى الحقيبة، وقررت أن تزور في الظهيرة نادي الأسير لعلها تظفر بأخبار جديدة عن فيصل.

توقفت أمام مبنى بيت الأمل، هبطت من السيارة بحقيبتها ورزمة مفاتيحها.

رنّ هاتفها الخلوي، تركته يرن داخل حقيبتها ، بينما كانت تغلق أبواب السيارة.ظل الهاتف يلح، ويواصل الإلحاح.

خطر لها أن تتجاهل هذه المكالمة، ومن ثم تبحث عن الرقم المسجل على شاشة الهاتف، فإذا كان يعنيها، ستطلبه بعد حين.

مشت نحو المدخل. لم يكف الرنين، وصلت الباب.. ظل الهاتف يواصل عناده.

توقفت، فتحت الحقيبة، وبدأت تبحث عنه... الحقيبة مليئة بالأوراق وبأشيائها الخاصة.. غاصت يدها في قاع الحقيبة، وأخرجته، ولحظة أن أمسكت به كفّ عن الرنين توقف. توقف تماماً.

علقت الحقيبة على كتفها، ودخلت الممر. ظل الهاتف بيدها. بضع خطوات، ووصلت إلى الإدارة. جميلة تجلس وراء مكتبها المزدان باللوحات التي تكشف عذوبة الطبيعة. مرج يعبرة قطيع، وصور لزهور البراري: قرن الغزال، الحنّون، إكليل العروس، وشقائق النعمان. لكن لم يكن لوجه جميلة الصفاء نفسه الذي كان في الماضي..

كانت تكت، وعندما رفعت رأسها، فوجئت ثم وقفت وسلمت على سماح بحرارة.

أجلستها على الكنبة في الطرف الآخر من المكت ، وجلست قربها.

تبادلتا الحديث عن الهموم الخاصة، والهموم العامة..

وفيما جاء المراسل بفنجان القهوة، رنّ الهاتف من جديد..

كان هذه المرة أمامها.. تناولته، وضغطت على الزر..

– هالو...

لم يأت صوت من الطرف الآخر، كان الخط مشوشاً.

أعادت سماح النداء

– هالو..

لم تسمع إجابة. انتابها القلق، فسألتها جميلة.

– ما الأمر.

– لا أدري

أجابت سماح، وقد تسللت إليها الحيرة ، وأضافت:
ـ قبل قليل كان يرن بلا انقطاع.. والآن لا أحد..
أغلقت الخط، وبدأت تبحث عن الأرقام التي يخزنها الهاتف..
قالت لا يوجد أرقام، لعله من الخارج.
وضعت الهاتف على الطاولة، وحاولت أن تصرف التفكير عن المكالمة.
كان القلق قد انتقل بالعدوى إلى عيني جميلة. جميلة تستطيع أن تقرأ الأشياء بذكاء فطري
جميلة تحاول أيضاً فعل شيء يطرد القلق..
ـ لعله خالك من كندا، سيعاود الاتصال لأن الخطوط هذه الأيام لا تعمل بشكل جيد.
ـ لا تقلقي وكيف أولادك؟
وكانت تعني الأطفال في المدرسة.
- الطرق مغلقة، والأهالي لا يستطيعون الوصول من المحافظات.
وقفت بالباب معلمة، وإلى جانبها طفل ذي ملامح منغولية. ليس طفلاً بالضبط، وإنما فتى..
ربما في الخامسة عشرة.
طرقت الباب، ودخلت.. وظل الفتى واقفاً وإلى جانبه حقيبة سفر. كان يلبس بدلة سوداء، وربطة عنق ، ويبدو على أهبة الاستعداد للرحيل.
ـ لدينا كما تلاحظين برنامج لإعادة الأولاد بسلام إلى ذويهم. ثم وقفت، اعتذرت لسماح، وعادت إلى مكتبها.
تحدثت مع المعلمة، وسلمتها مغلفاً ثم ودعتها إلى الباب، وسلمت على الفتى وقبلته.. وعند ذلك طفرت دموع من عينيه.
مشت المعلمة، وحمل الفتى حقيبته، ومشى وراءها.
عادت جميلة متأثرة. جلست..
ـ هذا الفتى أبكم، وهو من منطقة سلفيت، وستوصّله المعلمة إلى أهله ثم تذهب إلى نابلس في إجازة.
قالت ذلك، وأشارت إلى فنجان القهوة
ـ لم تشربي قهوتك.. لعلها بردت الآن، سأوصي لك على فنجان قهوة جديد.
وقفت. توجهت نحو النافذة، وأزاحت الستارة قليلاً، ربما لتلقي على الفتى نظرة. ربما للتعبير عن أنها تفتقده.
ثم عادت، وجلست، وربما تكون قد نسيت موضوع فنجان القهوة. وفجأة، رن هاتف سماح الخلوي.
وفجأة أيضاً، انشد إنتباه المرأتين لهذا الرنين.
بلهفة قالت سماح: هالو.. .
من الطرف الآخر جاء صوته. من الطرف الآخر جاء صوته مجروحاً، متحشرجاً، مثخناً، مكتوماً.
- أنا بخير.. اطمئني.

كان صوته.. صوت فيصل.. صوت محاط بالأسلاك الشائكة، بقضبان الزنازين.

- حبيبي.. كيف صحتك بل كيف تمكنت من مكالمتي.. حبيبي هل أنت بخير؟

قالت ذلك وهي في حالة ذهول. تجمع في وجهها دهشة. رغبة في البكاء... إرتباك ليس له مثيل.

- لا تقلقي مهما سمعت من أخبار. أنا بخير.. سأكون بطرفكم قريباً، لا أستطيع أن أتحدث أكثر.. قبلاتي لك ولتمارا.. مع السلامة.

صرخت بصوت عال:

- هالو.. حدثني حبيبي عن أوضاعك...هل تأكل جيداً.. هل تنام جيداً.. هل يتوفر لك الدواء. هل لديك اغطية كافية؟؟

لكن الخط من الطرف الآخر انقطع. لم يعد ثمة صوت.

- هالو.. هالو..

أغلقت الهاتف، وانفجرت بالبكاء، فيما حاولت جميلة أن تفعل شيئاً.

وقفت بالباب إحدى المشرفات، ربما سمعت الصراخ، فجاءت لتستطلع الأمر.

- هاتي كأس ماء.

قالت لها جميلة، وواصلت تهدئة سماح..

- أهو فيصل الذي تحدث؟

واصلت النشيج، ولم تتكلم.

جاءت المشرفة بكأس الماء، وخرجت.

شربت سماح رشفة ماء، وحاولت التوقف عن النشيج.

مر وقت قصير، وبدأت تهدأ.

وحين تكلمت، قالت:

- كانت مفاجأة لي.. ولكن لماذا لم يتكلم أكثر..

واصلت جميلة محاولاتها لبعث الطمأنينة في قلب سماح..

- تعرفين أنهم يمنعون الهواتف في سجونهم، وربما استطاع أحدهم تهريب هاتف نقال ، فاختصر المكالمة خوفاً من المراقبة.

رفعت شعرها، ومسحت عينيها بالمنديل.

- كأن صوته قادم من أعماق كهف.. قلبي منقبض وبدلاً من أن يطمئنني، زاد من خوفي.

وعند ذلك، وقفت جميل ، فتحت النافذة، وتحدثت على الخط الداخلي، وطلبت فنجاناً من القهوة الطازجة، فيما ظلت زهور قرن الغزال، الحنون، إكليل العروس، شقائق النعمان، معلقة على الحائط دون حراك على الرغم من موجة هواء باردة غمرت المكان.

– خبر صغير جاء في النشرة المحلية للإذاعة الإسرائيلية. خبر ثانوي ورد في نهاية النشرة مفاده أن عدداً من السجناء الفلسطينيين في سجن مجدو تمكنوا من الهرب، وأن أجهزة الأمن الإسرائيلية تلاحقهم..

والخبر يحذر الإسرائيليين ويطلب منهم الحيطة والحذر، والإبلاغ عن أي مشبوه.

في اليوم التالي، كان الخبر على الصفحات الأولى في الصحف الفلسطينية.

الخبر أحدث هزة عنيفة في أعماق سماح. تسمرت قرب الهاتف في منزلها، في المنطقة (ب) من حي (سطح مرحبا).

تأكدت أن هاتفها النقال يعمل بشكل جيد، وضعته على الشاحن طوال الوقت..

رن هاتف المنزل مرات عديدة، أصدقاء ومعارف ونادي الأسير، يتبادلون معها المعلومات الشحيحة.

كان لديها إحساس بأن فيصل شارك في عملية الهروب، وأنه مطارد..

ظلت تستعيد كلماته القليلة، صوته المثخن، المتحشرج، المكتوم، والذي يبدو كأنه قادم من أعماق كهف.

أحياناً كانت تشعر باضطراب، تقف، تهرع نحو النافذة المفتوحة، تلقي نظرة على الشارع، لعلها تراه قادماً، تلوح له، ثم تستدير لتفتح له الباب، وتهيء نفسها لمعانقته..

تتخيله يعود، بثياب ممزقة، ووجه شاحب، وأنفاس متقطعة..

تحيطه بذراعيها. تشم رائحة عرقه، تلثم خده، وشعره، وأصابع يديه..

منذ الصباح، لم تستطع عمل شيء. لم تذهب لعملها، وأرسلت تمارا إلى المدرسة بسيارة أجرة، وظلت تنتظر..

الوقت يمر بطيئاً، وكلما رن الهاتف تتعالى دقات قلبها، ترفع السماعة ويدها ترتجف.. تنتظر أن تسمع صوته. صوت فيصل الحبيب والإنسان.. تنتظر صوته الخافت، المتعب، المعذب..

لكن المكالمة تأتي من أحد معارفها، من أحد أقاربها، من أصدقاء في جمعيات تعنى بشؤون الأسرى..لا جديد.. الأخبار الشحيحة نفسها، يحاولون إدخال الطمأنينة الى قلبها، يحاولون شحنها بالقوة، ويفتحون أمامها أبواب الأمل..

لكن قلبها الممتلئ بالوجع.. قلبها الأرعن.. قلبها الغريق، لا تدخله الطمأنينة..

كل الاحتمالات واردة ، الطرق مليئة بالحواجز والأسلاك والدبابات والكلاب البوليسية.

تجلس على الكرسي في الشرفة، تنظر إلى الطريق، وتواصل القلق، ويبدأ خيالها في صنع الكوارث.

تتخيل الدروب والطرق والمنحنيات.. أين أنت الآن يا فيصل؟

أين تختبئ؟ هل تفلت من المطاردة؟ هل تعرف الطرق التي تفضي إلى النجاة؟

تتخيله يعدو في التلال، وعبر الأدغال، ووسط الحقول بينما الجنود والكلاب البوليسية يقتفون أثره..

وتحاول أن تطرد من رأسها الخيال الوحشي.. تحاول أن تقلب الصورة، وتتخيله ينفذ من بين

حواجزهم كالسهم، تتخيله يستبدل ثياب السجن، ويتخفى بثياب جديدة، ويقف على الشارع ليوقف سيارة أجره، تنقله إلى محطة، ومن تلك المحطة ينتقل إلى محطة أخرى، وربما يتجه إلى القدس، ومن هناك يركب سيارة ذات لوحة صفراء ، ويأتي إلى الرام، ومن الرام يمشي من وراء الحواجز، فيصل مخيم قلنديا، ومن قلنديا إلى (سمير أميس)، ثم يصل طريق (كفر عقب)، ثم يصبح على أبواب (سطح مرحبا).

وعند ذلك، تهرع إلى النافذة المطلة على طريق كفر عقب.. تدقق النظر إلى الشارع، إلى أقصى مكان يدركه البصر.

الطريق مهجورة.. بين حين وآخر، تمر سيارة، أو عابر سبيل، ولا شيء غير ذلك..

تعود إلى مقعدها في الشرفة، لكنها لا تستطيع المكوث طويلاً..

تفكر بكل شيء، ولا تستطيع عمل شيء.

تنتقل ما بين الشرفة والصالون وغرف النوم، وما بين غرف النوم والمطبخ دون هدف..

رنّ الهاتف، خطر لها أن هذا الهاتف من كمال أو جميلة، فهما لم يتصلا بها حتى الآن، لعلهما لم يسمعا بالخبر، ورفعت السماعة..

لم يكن كمال، ولم تكن جميلة، مكالمة عادية مثل المكالمات السابقة من سيده ترغب في الثرثرة

وضعت سماعة الهاتف ، وتذكرت بانها لم تشرب قهوتها هذا الصباح.

ذهبت إلى المطبخ، ووضعت ركوة القهوة على النار.. شربت قهوتها في الشرفة. هذا المكان المفضل لفيصل قبل السجن.. كان يحرص على شرب القهوة معها في الشرفة قبل أن يفترقا كل إلى عمله..

يحتسى معها القهوة، يلاطفها، ويمازحها، ويسرد عليها تفاصيل برنامج يومه.

كان مفعماً بالأمل، وبزوال الاحتلال، وكان ينخرط في العمل السياسي بكامل طاقته.

وقفت من جديد، ومشت إلى الصالون.. صورتهما معلقة على الحائط. صورة الزفاف. هي بثوب العرس الأبيض، وهو ببدلة سوداء، وربطة عنق حمراء، وبابتسامة رقيقة تضيء وجهه الوسيم.

لأول مرة منذ سنوات طويلة تدقق بالصورة، تحاول أن تقرأ أيام الماضي الجميل.

لكن الوساوس هاجمتها فجأة.. كوابيس اليقظة اللعينة.. الكوابيس، والخيال الوحشي.

هزت رأسها أو لعلها هزت بدنها لتطرد الخيالات الشيطانية..

ستعود سالماً، قالت بصوت عال.. ستعود سالماً، ونعيش من جديد..

هتفت مرة أخرى، سنعيش من جديد.. وأسرعت إلى غرفة النوم. فتحت الخزانة.. ها هي حقيبته الصغيرة، حقيبة العمل ما زالت في مكانها.. ها هو المغلف الذي يحتوي على أوراقه الخاصة.

في درج الخزانة نظارته.. جواربه.. بعض ملابسه الداخلية.. ثيابه معلقة في الخزانة.. بدلته

السوداء، بدلة العرس، وبدلته الرمادية المحببة إليه. الجاكيت الكاروهات، البنطلون البني، ربطات العنق، القمصان الصيفية..

رائحته موجودة ، أنفاسه، صوت الماء وهو يستحم، منشفته الخضراء، روب الحمّام الأبيض.. آخر علبة سجائر.. الغليون الذي كان يستعمله بين حين وآخر.. رقعة الشطرنج.. الكتب المتناثرة..

حاولت أن تتماسك. حاولت أن تمنع نفسها من البكاء، حاولت أن تمنع نفسها من السقوط..

جثت على ركبتيها، وانخرطت في نشيج متقطع.. أحست أن البكاء يريحها.. وقفت ومسحت عينيها بالمنديل. ماذا تفعل؟

الوقت يمر بطيئاً.. الوقت مثل حجر الطاحون يسحق صبرها وصمتها.

ماذا تفعل.. ها هي منذ الصباح تأتي وتذهب.. تغدو وتروح.. تصمت وتبكي.. يكاد يصيبها الجنون.

تنظر إلى الهاتف الذي صمت وكفّ عن الرنين.

تنظر الى المقاعد ، الستائر، منافض السجائر، الصور المعلقة، طاولة الطعام، نباتات الزينة، وتنظر عبر النافذة الى الفراغ.. كل شيء اصبح فراغاً.. الفراغ يملأ روحها..

أين أنت يا كمال... أين أنت يا جميلة؟

رفعت سماعة الهاتف، وطلبت رقم البيت.. يرن الهاتف على الطرف الآخر.. لا أحد..

اتصلت به في مكتبه، رد شخص آخر، وقال انه أخذ إجازة طارئة.

لم يبق أمامها إلا الاتصال بجميلة على هاتفها في المدرسة.

أجابت السكرتيرة بأنها غير موجودة.

ما الأمر؟ خطر ببالها ما لا حصر من الهواجس والظنون، واستبد بها خيال وحشي يربط بين غيابهما وهروب فيصل من السجن، وبدأت الهواجس تكبر، وأخذت تذرع الغرف والصالون .. ثم أخرجت علبة السجائر من حقيبتها، وأشعلت سيجارة، وتوجهت الى الشرفة.. وأطلت على الشارع.. سيارات تمر مسرعة على الجانبين، وبائع متجول يدفع عربة مكتظة بالخضار، وامرأة في شرفة مقابلة تنشر الغسيل..

الضجيج في أعماقها يعلو على صوت الضجيج في الشارع.

إذا بقيت تدور في هذا البيت سيصيبها الجنون..

ما العمل؟

أطفأت السيجارة وفكرت بالخروج، ربما تستطيع أن تحصل على معلومات جديدة.

أو على الأقل يمكن أن تجد من تتجاذب معه أطراف الحديث.

أو ربما تستطيع أن توقف حالة الانتظار والترقب بالاندماج في العمل..

فكرت أن تقطع الإجازة وتعود الى عملها، وعند الظهيرة تذهب الى المدرسة لإحضار تمارا..

فكرت أن تذهب الى جريدة الأيام أو جريدة الحياة الجديدة، وتسأل الصحفيين عما لديهم من معلومات عن الهروب من سجن مجدو..

فكرت أن تذهب الى مؤسسة مفتاح أو الى بيت الشرق في القدس، لعلهم يساعدونها في معرفة ما جرى..

فكرت أن تذهب الى مكتب الرئيس، لعل لديهم تقارير سرية عن الأحداث..

خطرت ببالها خواطر عدة، ولكنها لم تحسم شيئاً، وظلت تقلب أمرها دون أن تحدد هدفاً.

ومرة أخرى، شعرت بحاجة الى أن تكلم كمال أو جميلة، فاندفعت الى الهاتف..

طلبت جميلة، ردت السكرتيرة بأنها غير موجودة.. غير أن سماح عادت تسأل بإلحاح:

– ماذا يعني غير موجودة.. هل هي مريضة.

– أجابت السكرتيرة: لا.. غير موجودة.. قالت لي إذا سأل أحد عني قولي إنني غير موجودة.

نفذ صبر سماح، فقالت بحدة:

– تعرفين صلتي بجميلة... قولي الحقيقة.. أين هي بالضبط؟

مرّ وقت قصير ، قبل أن تقول السكرتيرة بصوت خافت مضطرب:

– لا أستطيع أن أتحدث بالهاتف. هل يمكنك الحضور لنتحدث على انفراد؟

– هاجمتها الوساوس من جديد، وأيقنت أن ثمة صلة بين غياب جميلة وكمال وبين موضوع فيصل..

– أعادت السماعة، وأحست بأنها ترتعش، وان ساقيها لا تقويان على حملها، فجلست على الكنبة.

جلست قليلا لتستجمع قواها، جلست قليلا لتحاول إعادة ترتيب أفكارها، ثم وقفت... أسرعت الى الخزانة، وأخرجت حذاءها..

تناولت حقيبتها، وهاتفها النقال، ورزمة مفاتيحها، وهمت بالخروج.. غير أن أصوات جلبة وضوضاء في الخارج وصلت الى مسامعها..

عادت الى الشرفة، وألقت نظرة...

هناك، أمام العمارة المجاورة، كان عدد من السيارات العسكرية، وحشد من الجنود الإسرائيليين يطوقون المكان، فيما ابتعد الناس، وبدأت المحلات تغلق أبوابها. تسمرت مكانها.. هناك حملة تفتيش كما يبدو..

عليها أن تتهيأ للأمر... سيقلبون كل شيء رأسا على عقب..

أيقنت انهم يبحثون عن فيصل.

حاولت أن تستعيد قواها، أن تبدو أمامهم إذا ما جاءوا رابطة الجأش.

حاولت أن تبدو طبيعية، وان تواجههم بلا اكتراث، وان تجابه إذا ما اقتضى الأمر، وان تتحول الى نمرة إذا ما حاولوا الإساءة..

خلعت حذاءها، وألقت بالحقيبة جانبا، وأعادت رزمة المفاتيح الى الطاولة، والهاتف الخلوي الى جهاز الشحن، وجلست على الكنبة تنتظر.

رام الله



مساس

عدنية شبلي

ألوان

١

يقف الخزان الكبير على أربعة أعمدة، فيبدو من بعيد كنملة لا تتحرك أبدا.

مرة كان له لون آخر، دام إلى أن جاءت نقطة صدأ صغيرة كبرت وكبرت حتى نالت منه وصار كله بنيا.

خلف أحد أعمدته وقفت فتاة صغيرة. اللون البني عليها لم يكن بسبب نقطة الصدأ، بل بسبب الخياطة التي لم تستنفد كلياً قطعة القماش الصوفية الثقيلة والبنية، التي تراودها من وقت إلى آخر خطوط مذهبة، في صنع ثوب للأم.

بقيت قطعة صغيرة لا تكفي إلا لصنع ثوب صغير.

ثبتت عينا الفتاة الصغيرة على العامود أمامها. كان الصدأ يتعلق عليه بمربعات وقطع صغيرة جدا، جعلته يبدو خشنا. مدت يدها إليه ثم شدتها فوقه، عندها سمعت صوتا ناعما لتحطم قطع الصدأ الباردة. أفلتت العامود فسقطت بعض الشظايا وبقيت أخرى معلقة على يدها. لا تزال الشظايا باردة فوق اليد، فحملتها خارج ظل الخزان لتدفئها قليلا.

وخارج الظل، ظهرت زيادة على شظايا الصدأ البنية، نقاط متناثرة على مساحة كل اليد تتلألأ. ذهب.

أمام الشمس، صارت النقاط البنية والذهبية تصنع كفا ناعما وشفافا يتناسب والثوب الصغير. اليد الثانية لم تمسك بشيء وبقيت مغلقة بإحكام كما تُرِكَت. فتحتها، وكانت مليئة برطوبة العرق. عندما أخرجتها إلى الشمس تلألأت هي الأخرى بنقاط وبخطوط من الذهب. عادت وسحبتها على أحد عواميد الخزان لتضيف إليها قليلا من البني ولتزيد تلألئها، لكن خشونة الصدأ التصقت

بدل ذهبه، خشونة تشبه خشونة ثوبها الصوفي.

وقفت الفتاة تحت الخزان في طريقها للتبول خلفه. الصمت لا يزال يسود كل شيء. هي لن تمسك بالثوب لرفعه للتبول، فيد واحدة عليها الكف ويد ثانية خشنة وتؤلم، فبدأ البول مساره الثنائي بين ساقيها لوحده.

بقيت الفتاة الصغيرة واقفة تحت الشمس تلاعب اللون البني والذهبي على ثوبها وعلى يدها، بينما كان البول يجف من على ساقيها.

٢

جلست الفتاة الصغيرة فوق ربطات القش المحملة في القسم المكشوف من السيارة، وداخلها الأب يقودها فوق الجبل.

من قمة الجبل، يخرج قوس قزح ماراً في السماء ليصل إلى السهول، ثم يختفي.

أحياناً تختفي بعض الألوان من الطبيعة، فيبقى فقط أخضر على الجبل، أصفر على القش وأزرق على السماء في الصيف. قبل نهاية الربيع الأول انتهى قلما اللون الأخضر والأحمر لكثرة البرقوق، أما قلم الزهري فيبدو أنه سيكفي لعديد من الشتاءات.

عندما وصلا إلى القمة، ذهب منظر حدتها كما بدا من أسفل. كانت القمة منبسطة ككل الحقول، وعليها بناية وحيدة. نزل الأب من السيارة، ثم اختفى سريعا بين التماثيل والأشجار خلف سور المبنى.

بقيت الفتاة تجلس فوق القش تنتظره.

أكثر أقلام الألوان عمراً سيكون البنفسجي. زهرة بنفسج واحدة كانت ثم اختفت، وكان قوس قزح واختفى.

بعد أن لم تعد القمة تنتهي في نقطة واضحة، أخذت الفتاة تبحث عن المكان الذي اختار قوس قزح الخروج منه.

ألوان عديدة كانت تنتشر في كل مكان، وعلى نوافذ البناية. مربعات الألوان الصغيرة على أحدها كونت من بعيد صورة رجل فوق حصان يقتل أفعى، وعند الاقتراب منها ظهرت صورة ذئب معلق على الحائط وتحته الأب يجلس قرب امرأة.

ابتعدت الفتاة بين الأشجار، مكملة بحثها عن آثار القوس. تحت الأشجار تجمعت فقط أوراق يابسة خفيفة، تحطمها تحت الأقدام كان الصوت الوحيد فوق الجبل، إلى أن جاءت ريح تحرك أوراقا أخرى وتزيد اقتراب الشمس من نهاية السماء.

من حول، تشابهت الأشجار والطرقات، فسارت الفتاة الصغيرة بطريق حركة الشمس، لاحقة إياها كي لا تظلم وتختفي كل الألوان. ثم بدأت تركض وتركض وأسرع حتى وصلت حافة الجبل.

من هناك امتدت السماء فالحقول البعيدة، وخلفها الشمس تختفي جارة وراءها لونا بنفسجيا

طويلا، كآخر ألوان النهار.

٣

وفق الجميع بتركيب أزياء سوداء لارتدائها عدا الفتاة الصغيرة. كان البحث عن زي أسود لها، ثم محاولة ارتجال واحد، قد أوشك العائلة على نسيان حزنها على الميت، فتقرر الاعهاد بالمهمة نفسها، إليها.

الباب الخشبي للخزانة دائما نصف مفتوح، لأن أحدا لم يصلحه، أو يكترث بتصليحه.

سحبت الفتاة كل ما احتوت الخزانة إلى المساحة الصغيرة المتبقية بينها من جهة وبين الأسرة من الجهة الأخرى. وقد بقيت كومة الملابس متعددة الألوان، رغم ما قالته معلمة الرسم الغاضبة دائما، بأنه إن اختلطت كل الألوان معا سيتكون اللون الأبيض.

فاز ببطولة الأسود تقريباً، بنطال مخمل كحلي وقميص صوفي يختلط فيه زيادة على الكحلي ألوان صغيرة أخرى.

بعدما ارتدهما وجدت ثقبا في البنطال عند الركبة اليسرى.

في الطريق إلى الجامع، اشترت زجاجة كولا مزينة بشريط أحمر، لكن لون السائل فيها أسود، أو أقرب للأسود أكثر من أي لون آخر حولها.

أكملت طريقها حاملة في اليد اليمنى الزجاجة واليد اليسرى تخبئ الثقب في البنطال.

كانت آخر القادمين إلى ساحة الجامع. عندما وصلت، جاء خبر أنه أغمي على الأم وقد وضعوها في سيارة الإسعاف الواقفة في الخلف، فاتجهت الفتاة إلى هناك.

كان الباب الخلفي لسيارة الإسعاف مفتوحا ولكنها لم تستطع الوصول إليه، إذ أن عددا كبيرا من النساء بالأسود كوّنّ سوراً عظيماً بينها وبينه، فلم تقدر حتى على رؤية طرف من حذاء الأم. وكان لا يزال حشد النساء بالأسود يتزايد، فيزداد دفعها بلباسها الكحلي إلى الوراء، ولا تستطيع مقاومتهن لأن اليد اليمنى تحمل الزجاجة واليسرى تغطي الثقب. عليها ألا تزيح يدها عنه أبدا وإلا رآه الجميع. وتزداد قوة الدفع وقسوته وتوشك في كل مرة على إزاحة اليد عنه، فتشدها اكثر وأكثر آخذة كل القوة فيها، ومن اليد اليمنى التي وهنت ولم تعد تمسك بالزجاجة جيدا فصارت تفقد سائلها الأسود تقريبا مع كل خطوة إلى الخلف. يجب أن لا يرين الثقب.

في نهاية الساحة وقف سور الجامع خلف الفتاة يمنع دفعها أكثر، فبقيت في مكانها تنظر باتجاه سيارة الإسعاف التي لم يعد يبدو منها أي لون أبيض، بعد أن غطاها ستار النساء الأسود. لكن فوقه، فوق السيارة، بقي الضوء الأحمر يلتف داخل نفسه دون أن يحجبه أي سواد، متغيراً من الأحمر الداكن إلى الأحمر الفاهي بانتظام.

كانت الفتاة الصغيرة تنتظر عودته المنتظمة إلى الداكن، فيشابه في كل مرة الورقة الحمراء التي غطت زجاجة الكولا الفارغة.

٤

عندما يبدو لمعان ما من بعيد، تكون هاتان عيني الجار، وبين الحقول تكونان خضراوين. استلقت الفتاة الصغيرة على العشب الأخضر، واقترب الجار منها إلى أن أصبح فوقها.

من خلفه السماء تحيطه، وحدود عينيه تحيطان بلونهما الأزرق.

اقترب حتى ضاعت ملامحه، لكن أنفيهما منعا الاقتراب أكثر، فالتف الجسمين كجسم واحد.

يستلقي الجار على كتل التراب القاسية. في الشتاء، كان التراب القاسي وحلاً ينسجم مع جسميهما. عيناه صارتا بنيتين.

وضع يده على رقبتها ويدها كانت على التراب، فرفعتها إلى عينيه. راحت يده تمشي فوق رقبتها ويدها تروح وتجيء على عينيه، تصير أصابعه تشد رقبتها وتصير أصابعها تشد عينيه فآلمته. ابتعد ولم يعد يريد أن يلعب »بحلا« معها.

عادا إلى البيت معاً، وخلفهما غبار الطريق الرمادي يعلو إلى الطبيعة، دون أن تصبح عينا الجار رماديتين. عادتا تلمعان.

صعدت الفتاة الصغيرة إلى درب فرعية تزداد بعدا عن طريق الجار حتى اختفى.

وبينما هي لا تزال تمشي، بدا لمعان من جديد من بعيد من تحت شجرة مغبرة، فاقتربت منه.

في الظلال، كانت تستلقي أفعى يحيطها غبار رمادي من كل جانب، ولا تزال تلمع.

٥

تثني الأم أكمام الثوب حتى المرفق فتظهر الأساور الذهبية، فتخلع الفتاة الصغيرة ملابسها وتجلس على أرضية الحمام الواسع ضامة جسمها بذراعيها، تراقب الأساور الباردة.

ثلاث مرات للشعر. ثلاث مرات للجسم.

كانت الأم تحمم الفتاة حتى مجيء الحلم. في ساحة الجيران تستلقي الأم على جانبها الأيمن وثوبها مرفوع حتى أعلى ساقيها البيضاوين. عند قدميها الجار الكبير وخلفه زوجته، في يده سكين يطعن به ساق الأم اليسرى في كل مكان دون أن يسيل أي دم، ولكن يتحول مكان الطعن إلى أزرق. الأم تضحك والجار الكبير يضحك وزوجته، وساق الأم مليئة بالبقع والخطوط الزرقاء.

لم تعد تسبق الفتاة الأم إلى الحمام ولم تعد تستحم، إلى أن جاءت الأخت الثامنة وأخذتها.

وضعت الأم القدر ثم خرجت تاركةً إياهما معاً.

خلعتا ملابسهما واقتربتا من القدر الساخن. تناولت الأخت الثامنة الوعاء البلاستيكي، ملأته من القدر وسكبت المياه على شعرها ثم ملأته وسكبت ما فيه على جسمها. عادت وملأته مبقية إياه في

يد واحدة واليد الثانية أمسكت بقطعة الصابون ومررتها على شعرها. من حين إلى آخر كانت تسكب من الوعاء فوق رأسها على شعرها، فتختفي الرغوة البيضاء عنه، لكن ليس تماما. بعضها يبقى وأخرى تسيل على طول الظهر، وإن لم تختف، تستمر في طريقها فوق المياه على طول أرضية الحمام، منتقلة من مربع إلى آخر مرات بسهولة ومرات بصعوبة حسبما تسكب الأخت الثامنة، ولا يزال الوعاء في يدها اليمنى.

لونه في الأساس أزرق، ولكنه صار أبيض قليلا بسبب الخدوش فوقه لشدة ما وقع على الأرض، والآن أكثر بسبب الصابون الذي تعلق عليه.

نقاط البرد وصلت إلى كل مكان في جسم الفتاة وهي لا تزال تنتظر دورها في لمس الوعاء. مدت يدها إليه في يد الأخت الثامنة، لكن الأخيرة سحبته بعيداً عنها، فوثبت عليه، وبدل أن تمسك به اصطدمت بالقدر فوقع وسالت كل مياهه، فدفعتها الأخت الثامنة على الأرض فوق المياه التي اختلطت مع الصابون والوسخ والبرد.

ثم تشاجرتا بصمت.

تحممت الفتاة الصغيرة بمياه الحنفية الباردة، مرة للشعر ومرة للجسم بدون صابون في المرتين، وقد سكنت آلام برودة المياه آلام الضربات.

في اليوم التالي تحول مكان الضربات جميعها إلى بقع وخطوط زرقاء. على الذراعين وعلى الصدر وكثيراً على الساقين.

٦

تقشر طلاء البيت كان في أوجه، غير أن أحدا لم يلحظه، بسبب الاعتياد على تغير الألوان التدريجي. لكن عند النظر من أمام باب البيت إلى الشرفة، يتضح تقشر الطلاء عليها وعدم تقشره في الطبيعة المحاطة بأعمدتها.

كان التقشر يد محروقة انتفخت فالتهبت. اقتربت الفتاة الصغيرة إلى أحد الأعمدة ومررت أظافرها على أكثر جزء ملتهب. قشرة طلاء صغيرة تعلقت بين الظفر والإصبع، لكن حدة تعبير الوجه والعينين المغلقتين كانت بسبب الشمس التي اصطدمت بها خلال رفع رأسها لإزالة القشرة، ونسيتها عندما رأت بعينيها المغمضتين اللون البرتقالي يغطي كل شيء. عندما فتحتهما صار العالم كما كان، فعادت تغلقهما بسرعة وبسرعة تحول العالم إلى برتقالي.

الشمس قريبة جداً وشعرت الفتاة بحرارة هذا الاقتراب على رأسها ثم على جسمها. استدارت إلى الخلف حيث الباب، وقربه الأم تقف عند ماكينة الغسيل. أيام الحر تجمع الأم كل الملابس لغسلها فتصير حولها كومات مختلفة الألوان. عادت تغلق عينيها لترى اللون البرتقالي لوحده على العالم، لكن ماكينة الغسيل بدأت بترديد لحنها الرتيب. صوتها هو الذي أمسك بالعالم الآن، فتركت

الشرفة مختفية في سيارة الأب.

عندما أغلقت عينيها داخل السيارة، لم يعد يحضر البرتقالي.

مر أكثر من نصف نهار وعادت الظلال تطول والملابس المغسولة أوشكت أن تجف والفتاة الصغيرة لا تزال تراقب الساحة الخالية عبر المرآة الصغيرة المعلقة في وسط السيارة، مغلقة عينيها من حين إلى آخر، عسى أن يكون اللون قد عاد إلى العالم.

أثناء ذلك الهدوء الحار، دخلت المرآة سيارة أخذت تدور في الساحة حتى توقفت في الظل. فُتِحَت الأبواب وأقفلت خلف أربعة أشخاص. أصغرهم كان يلبس قميصاً لونه برتقالي.

٧

ذهاب الشمس أذن للعتمة بالامتداد مع لونها الأسود إلى كل ما وقعت عليه عينا الفتاة، فقد ابتلع الأسود كل الألوان.

أشعلت المصباح في الغرفة، فقفز طلاؤها الأبيض إليها بينما وقف هو على النافذة بلا مبالاة، يملأ الفراغات بين قضبانها.

وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون.

أعادت القرآن الصغير بأوراقه الخفيفة كأوراق الحلوى، إلى تحت فرشتها، وأطفأت الضوء. فإذا هم مظلمون.

قبل أن يسخر الشمس، لم يكن إلا لون أسود يغمر الكون. الأسود كان قبل البداية. قبل أن تولد. وبعد أن تموت سيعود إلى مكانه، مكانها الفارغ.

لقد كان الله خلفه، يبسطه ثم يلمه كيفما يشاء.

٨

عندما فتحت النافذة في الغرفة المعتمة، وجدت الفتاة أن النهار لا يزال قائماً.

كان ما يبدو في إطارها شاحباً كأن الألوان في غيبوبة. أزالت عينيها عن النافذة وخرجت للسير تراقب ما تبقى.

كانت تمشي برأس مائل فوق أحادية لون الشوارع العديدة. الشارع، عدا قليل من القمامة الملونة هنا وهناك، عالم صُوِّر بالأسود والأبيض. هنا بقعة سوداء داكنة أكثر تركها زيت سيارة أو بول، تحيطها بقع أصغر بكثير. هناك علكة بيضاء تحولت بعد مرور إطارات السيارات وأقدام الإنسان فوقها، إلى رمادية. وبين هنا وهناك يأتي تناثر الزجاج بعد حادث طرق يبدأه خطان متوازيان عريضان أشد سواداً، وضعتهما الفرامل التي جهدت في وقف التفاف الإطارات، وفشلت. تنظر الفتاة خلفها لترى إن كانت قد تركت أي أثر.

يمتد الشارع مكملا طريقه، ويصل إلى قطعة ما، غطت فيها أوراق لأزهار بيضاء مساحة كبيرة منه.

رفعت الفتاة رأسها إلى أعلى ورأت السبب. شجرة لوز عالية زرعت خلف سور عال، مع الوقت تسللت أغصانها من خلف السور وامتدت فوق الشارع. كانت الأغصان مليئة بالأزهار البيضاء، تملأ الفراغات بينها زرقة سماوية.

حدود ثوب عرسها الأبيض كانت تتماهى مع الحائط الأبيض، والآن، فوق سواد الشارع وزرقة السماء، يتضح الأبيض.

صمت

١

تتقدم أفواج الأصوات إلى الفتاة الصغيرة متزاحمة، كل فوج يحاول الوصول أولا إلى أذنيها لينزل عليهما كمطرقة، وأذناها تفتحان ذراعيهما لها جميعاً. بعدما يصرخ الأخ تسمع الذباب، ثم يطير مبتعدا، فتسمع همس عداد الكهرباء.

في العالم كله لا توجد لحظة صمت.

الأصوات التي تقتحم أذنيها لا تغادر فتتراكم فوق بعضها البعض. تدخل إصبعها إلى هناك محاولة سحبها إلى الخارج ولا تنجح، فتجلس وراء أذن أخرى لتستقبل تلك الأذن ما هو قادم بدلاً من أذنيها، محاولة هذه المرة إيقاف التراكم، لكن الأصوات تريد كل الآذان.

الحر شديد وماكينة الغسيل تردد بعناد كل يوم حار، صوتا رتيبا يرافق صورة العالم والأم إلى جانبه. بحثت الفتاة عن صمت لترتاح عنده، وقبل أن تصل إليه وصل الألم إلى أذنيها، فسدتهما، لكنها تسمع صوت انسداد الأذنين كالبحر مزيداً بذلك الألم الذي صار مرضاً.

ثم وقعت.

بعد وقت، بعدما تحول جسمها إلى لهيب، لم تعد تصل الأصوات، حتى صوت انتشال الأم للمياه الباردة وسكبها على الجسم الملتهب، وكان تحرك شفاه الأم قد تساوى مع عدم تحرك شفاه الأب قربها.

وسافر ثلاثتهم.

حين وصلوا إلى غرفة بيضاء نقل الأب الفتاة من ذراعيه إلى السرير العالي. مد الطبيب يده إلى ثوبها رافعاً إياه، فدفعت يده بأقصى ما مدها به ضعفها. حمل ضوءاً صغيراً وأخذ ينظر إلى أذنيها، ليرى الأصوات التي دخلت دون أن تغادر، وشفتاها كانتا لا تزالا ترتجفان.

قال الطبيب دون أن تسمعه أنها تعاني من التهاب شديد في الأذنين، وقد أحضروها في اللحظة المناسبة لأنه كان من الممكن أن تفقد قدرتها على السمع لو تأخروا قليلاً. وقال كذلك أن هذه الحالة

من المرض ستعاودها طيلة عمرها، إذ انهم تأخروا قليلاً. هذا ما ستخبره إياها الأم بعد أن يعُاودها المرض في المستقبل مرات عديدة.

في طريق العودة كانت الأم تحرك فمها بغضب ودون توقف، والأب يمسك بالمقود دون تحريكه كثيراً دون أن يحرك شفتيه.

على عدم تحرك شفاه الأب تعلق الصمت، وفوقه عينا الفتاة الصغيرة.

٢

الصفير الحاد الذي يستولي على الأذنين كان الإشارة إلى الوقوع والوقوع كان الإشارة إلى امتلاء الأذنين بالأصوات. عندما تنهض يكون جسمها كورقة شجر يابسة.

تستلقي الفتاة الصغيرة فوق سريرها داخل الصمت، والأم إلى جانبها تقطر سائلا زيتيا في أذنيها. بعد عدة أيام تأخذها إلى الطبيب فيبعثهما إلى الممرض. يلفها الممرض بمريول بلاستيكي ملصقاً صحنا حديديا باردا برقبتها تحت أذنها، ثم يدفع باسطوانة تشبه أكبر حقنة ممكنة إلى أذنيها، ويبدأ تيار من المياه بالاندفاع داخلهما وخارجهما إلى الصحن الحديدي الذي يجلس على الكتف. بعد ذلك، تختفي جنة الصمت ويعود عالم الأصوات.

في البيت كان الضجيج دائماً، ولم يتوقف إلا عند صلاة الأم أو أمام الباب المقفل لغرفة نوم الأم والأب. حتى جهاز التلفزيون يشارك العائلة خشوعها. لكن الصلاة قصيرة وسرعان ما سيفتح الباب، فكان لا مفر إلا الفرار من كل احتمالات الأصوات والمرض، والبحث عن الصمت.

توقفت الفتاة عن مشاركة الأخوة وجبات الطعام التي كانت فيها كمية الصراخ أكبر من الطعام، وصارت تأكل وحيدة ثم تنام وحيدة في غرفة الجلوس لأن الصراخ لحق الأخوات إلى غرفة النوم. لاحقاً بنى الأب حائطاً فصل بين فراشها وفراش الضيوف، إذ أن أصواتهم علت على أصوات الاخوة.

لكن الأصوات لا تزال تزحف إليها عبر ثقب الباب والفراغ اللازم بين أسفله وأرضية البيت وبين الباب وإطاره ومن كل مكان.

في النهار ابتعدت في الحقول وفي المساء في سيارة الأب حتى ينام الجميع فتعود، تضع مفاتيح السيارة فوق المدفأة وتدخل غرفتها حتى مجيء الصوت التالي، فتبتعد.

كانت الوحدة تحرس دائما للفتاة الصغيرة مكانا في الصمت.

٣

يجلس الأب متربعاً على البساط متعدد الألوان والخطوط المستقيمة، محتوياً اكثر من نصف السدر المستدير لطول ساقيه، والفتاة الصغيرة بالكاد تستطيع احتواء جزئه المتبقي. بينهما، على السدر، يمتد صوت تحطم الخيار في فم الأب. ثم يتجهان إلى السيارة.

السيارة تنقلهما إلى أينما كان، محتضنة إياهما في صمتها وعزلتها بينما تتغير الصور العابرة على نوافذها. كان في السيارة صمت آخر، يمتد حتى نهاية الطريق حيث، ساحة البيت.

الساحة هادئة إلى أن تبدأ بالامتلاء في جزئها الأيمن بالأخوات القادمات للعب أو للشجار، يرافقهما في الحالتين الضجيج، فتنسحب الفتاة إلى السيارة وتأخذ بمراقبتهن عبر المرآة الصغيرة المعلقة في الوسط، وأصواتهن من البعيد تخترق الزجاج كهمس.

في طرف المرآة الصغيرة، تقف الأخت السابعة قرب حجرين وُضع عليهما عود صغير، وفي يديها تمسك بعود كبير تقربه الآن من العود الصغير. تنظر إلى فوق ثم إلى العود ثم إلى فوق ثم إلى العود ثم إلى فوق وتدفعه بالعود الكبير فيعبر المرآة بسرعة ثم يخترقها ويختفي، وخلفه تختفي الأخوات.

هكذا يظهرن ولا يظهرن لاحقات بالعود الصغير، حتى جاء المطر وأخفاهن تماماً داخل البيت.

تسقط نقاط المطر الأولى على سقف السيارة، فيبدو المطر شديداً، وعندما يشتد، يصبح صوته ناعما حتى الهمس. من داخل السيارة، البلل والأصوات يبدوان بعيدين. في المدرسة، عندما ينزل المطر في الخارج تبقى الأصوات داخل الصف. الصمت الوحيد يأتي بعد الطرق الخفيف على الباب وخلفه الجار حاملاً معطفها. الأولاد في المدرسة يقولون أن الجار يحبها.

فتحت باب السيارة وأغلقت عينيها لتمنع دخول الهواء البارد فالمحرق إليهما، ومشت عبر الساحة ثم فوق الوحل حتى وصلت إلى الشجرة خلف بيت الجار، وبدأت تنتظر خروجه.

مشيا معاً فوق الوحل ثم عبرا الساحة حتى وصلا إلى السيارة. بعدما أقفلا باب السيارة خلفهما عاد المطر يعيد الصمت، بادئين بلعب الأم والأب خلف الباب المقفل.

يد اقتربت إلى جسم الآخر بسرعة ما اقتربت يد الأخت السابعة من العود الصغير. تضع الأم يدها على يد الأب. تضع الأم يدها على وجه الأب. يضع الأب يده على رجل الأم. تضع الأم يدها على شعر الأب. يضع الأب يده على ظهر الأم. تدخل الأم يدها تحت ملابس الأب فوق صدره. سمعت يد الفتاة ضجيج القلب، وعاد يختفي عندما أبعدت يدها عنه.

لعبا ولعبا حتى نهاية المطر، ولم تعد الفتاة الصغيرة يدها إلى قلب الجار أبدا، ليبقى الصمت يحفظ سر لعبة أل«بحلا» بينهما.

٤

تقف الفتاة الصغيرة على حافة الشرفة معانقة تقشر الطلاء على العامود قربها، تغطي شعرها بمنديل الأم وعيناها لا تفارقان الشارع البعيد أمامها. من بعيد بدا غياب الأصوات.

بعد مرور سبعة عشر سيارة سيحضر الأخ. واحد أثنين ثلاثة أربعة خمسة ستة سبعة ثمانية تسعة عشرة أحد عشر أثنا عشر ثلاثة عشر لا تدري إن كان سيحضر الأخ أربعة عشر خمسة عشر ليته يأتي ستة عشر ربما لن يأتي سبعة عشر. صفير سيارة الإسعاف يخترق المنديل فوق أذنيها.

كان الصفير في الأذنين بنعومة بداية موجة جديدة، كلما اقتربت إلى الشاطئ ازدادت خشونتها

وضجيجها وضجيج النساء الفوضوي كالرغوة.

وصلت السيارة إلى ساحة البيت.

ألصقت رأسها بالحائط رغم خشونة تقشره وعيناها تعلقتا على الباب الخلفي للسيارة الذي سيفتح ويقفز من خلفه الأخ مسرعاً فوق الدرج إلى الشرفة رامياً المنديل عن أذنيها ليصرخ بأعلى صوت ثم تموت.

فتح الباب ولم يقفز الأخ، بل سُحِبَ محمولاً بسرعة فوق الدرج إلى الشرفة ثم إلى خلف باب البيت.

قليلا، وتسللت إلى هناك.

الأم تجلس على البساط المتعدد الألوان في خطوط مستقيمة وساقاها يحيطان برأس الأخ الهادئ. بقية جسمه مغطى بشرشف أبيض مكوي عليه مربعات بنية لونها باهت. المكان صامت. لا صوت من الأخ أكثر.

أصغت الفتاة الصغيرة إلى الأخ الميت جيداً، لكن الصمت بقي وجوده الوحيد، إلى الأبد.

٥

فتحت الأم الخزانة التي اختبأ داخلها جاروران صغيران. الجارور الأول كان للأب وهو مليء بالجربان، أما الثاني فللأم ولم يكن ممتلئاً.

لم تقترب الفتاة الصغيرة من الخزانة الكبيرة، وبقيت تراقب ما يحدث من فوق سرير الأب البعيد، لكن لباس الأم الأسود لم يمكّنها من رؤية شيء، فكان كل ما وصلها هو أصوات البحث من داخل الجارور الثاني، واصطدام الأساور الذهبية على اليد الباحثة.

عندما استدارت الأم أخيراً، كان بين أصابعها صورة صغيرة.

بعد أيام، تحولت صورة الأخ الصغيرة لصورة كبيرة، عُلِّقت على الحائط فوق جهاز التلفزيون نكاية بالموت.

باب الغرفة مفتوح ومستطيل، فتستطيع الفتاة مشاهدة التلفزيون من سريرها حتى آخر لحظة من الصحو.

لو كان الجهاز مشغلا لبقيت عيناها عليه. مع الموت ذهبت الصورة من التلفزيون وحلت صورة الأخ فوقه.

منذ وقت، عيناها على الصورة الجامدة، حيث تريان وتظلان تريان إلى الأبد ربطة العنق المائلة التي يضعها الأخ، إذ لم يأخذ بعضاً من الوقت ليرتبها. ليس كثيراً من الوقت.

لو ينزل طرف ربطة العنق الأيسر قليلاً فقط. تغمض عينيها لتعجل قدوم النوم. تعود وتفتحهما قليلاً.

باب الغرفة مستطيل مستقيم، في الوسط التلفزيون وفوق التلفزيون الصورة تحمل ضجيج ميلان

ربطة العنق.

أمالت برأسها فمال كل المستطيل وداخله بقي ميلان الربطة. لو كان التلفزيون مشتعلا، لتغلبت صوره المتغيرة على صورة الأخ الثابتة.

زحفت إلى حافة السرير وجعلت رأسها خارجه، لتتمكن من إمالته أكثر فتعيد الاستقامة إلى الربطة، لكن ميلان المستطيل اشتد وهي لم تستقم.

سحبت بجسمها حتى صار نصفه خارج السرير، ليمكنها الميلان قدر ما تشاء، ثم وضعت يدها على الأرض داعمة إياه في وضعه الجديد. إن ما تراه الآن على الأشياء ليس ميلانا، إنما فوضى توشك على الانهيار، فالتلفزيون يريد النزول عن الطاولة والطاولة تريد الدخول إلى الغرفة ومستطيل الباب سيقع ويجرف معه الصورة فستسقط وتملأ الأرض زجاجاً سيندفع باتجاهها إلى يدها التي على الأرض والزجاج بين أصابعها بارد ثم مؤلم ودم فرفعت يدها بسرعة وبسرعة سقط جسمها على الأرض.

خرج الصوت ضعيفاً حاملاً البشرى بالبكاء عبر صمت البيت، عندها استجاب ظل اسود قفز إلى المستطيل، فخبأ التلفزيون والصورة معاً خلفه.

رفعت الأخت السادسة الفتاة إلى السرير، ثم اتجهت إلى جهاز التلفزيون وأشعلته مخفضة الصوت إلى أقصى درجة كي لا يصحو أهل البيت على عدم احترام الأخ الميت.

بقيت الفتاة الصغيرة في سريرها تنظر عبر مستطيل الباب إلى الصور المتغيرة بصمت على الشاشة، محولة أنظارها من حين إلى آخر إلى الأخت السادسة، التي جلست معها تشاركها الصمت.

٦

سيارة تدور في ساحة البيت باحثة عن الظل.

تبدو القدم الأولى في الهواء ومباشرة تهبط على التراب ثم الثانية حتى تصبح ثمانية.

لا يزال الأربعة يدورون بصمت في الساحة منتظرين انتباه أهل البيت دون أن ينتبهوا إلى الفتاة الصغيرة داخل سيارة الأب بصمتها الأشد. تراهم في مرآة السيارة ثم تخرج إليهم، وفي نقطة الالتقاء يستمر الصمت.

دخلت إلى خلف باب البيت ثم خرجت من ورائه الأم والأخت الرابعة والأخت الخامسة والفتاة لا تبدو من خلفهن، لاستقبال الدهانين الأربعة. وصاروا يأتون صباح كل يوم.

الحب يحدث في السر، لكنه يبدو عندما يستمع الابن الأكبر بشدة اكثر من البقية للأخت الرابعة عندما تحدثهم عن الألوان ومكانها في الغرف. صوتها البارد مثل دخان الصباح يدخل أذنيه وحده فقط.

ويذهب الصباح والأخت الرابعة حتى الظهر عندما تأتي الأخت الخامسة مع وجبة الغداء، حاملة السدر المزدحم، وتمشي كأن كل شيء تحت قدميها ناعم ومستقيم. الأم تسكب الطعام حتى قبل النهاية بقليل، عند بداية وجهي الأميرة والأمير المرسومين في أعلى الصحن من الداخل، ورغم طول

الطريق وصعوبتها، لا يتجاوز الطعام، حتى الشوربة، الوجهين. كأن الطريق لم تكن أبداً.

ويلاقيها الابن الأوسط في نصف الطريق حيث لا يوجد أحد، وفقط دخان الطعام يفصل بين الوجهين.

تمسك الأخت الخامسة السدر بيديها في نقطتين، ويقترب ليشاركها إياهما. الطلاء دائماً جاف على يديه، فلا يترك أي أثر على يديها عندما يحدث تبادل الأيادي، حذرين كي لا يسيل الطعام خارج الصحون.

كل يد فوق كل يد حتى تفترقان ببطء باتجاهات معاكسة ويشتد الحب.

الفتاة لا تحمل سدر الطعام الكبير، لكنها أيضا لا تحمل صينية القهوة الصغيرة، ولا زالت تنتظر كل يوم حدوث الحب مع الابن الصغير، ناقلة انتظارها بين البيت وسيارة الأب قرب سيارة أبيه. وهو لا يأتي.

في ليلة ما من ليالي الطلاء انتظرت قدوم الصباح لتطلب من الدهانين طلاء الغرف باللون البرتقالي كلون قميصه. لكنهم طلوا كل شيء بالأبيض.

الصينية نظيفة والشاي مرتب في الكئوس الصغيرة. تحملها الفتاة بحذر يصبح بطيئاً من أجل أن يصبح حبا. وصلت إلى نصف الطريق ولم يكن بانتظارها الدهان الصغير. يداها ترجفان من التعب.

الطريق المتبقية مليئة بالألوان التي تسيل في كل اتجاه، وتحاول عدم المشي على الألوان فتطول الطريق عندما تمشي مع السيلان وسطول الدهان والفراشي. كلما اقتربت من الدهانين زاد الارتجاف في يديها، وفي نقطة الالتقاء، لم تبق أي نقطة من أي شاي في أي كأس.

خرجت الفتاة من البيت وبدأت بالصفير لتدخله إلى أذنيها لتمرض لتموت بعيداً عن أية عيون وأية آذان.

يأكل الصفير أنفاسها فتتوقف لتعبئ الهواء، الذي كان له طعم الطلاء، من جديد. خلال ذلك الوقت الذي لزمها لتعبئة الهواء حل صفير آخر فجأة.

نظرت حولها باحثة عن مصدر الصفير الآخر ولا تر من أي فم يأتي، لكنه يأتي من حيث تطلى الغرف.

عادت تصفر، وعاد الصفير الآخر يجيبها، يوماً بعد يوم، حتى آخر يوم من الطلاء.

كان الصفير حباً، أنهاه الصمت الذي تلاه.

٧

حلمت الفتاة أنها ذاهبة لملاقاة الله. جسمها يصعد وهي تبقى تحت تنظر إلى الطريق فوق السماء الرمادية. بدايتها بناية مهدمة تتحول إلى كرمة يابسة، أغصانها تملأ كل اتجاهات السماء فتقل تدريجياً حتى يبقى غصن واحد، تقف عند نهايته تنتظر قليلاً قدوم الله، فحدث برق عظيم بلون العنب دون أي رعد.

تتحرك الفتاة من فراشها إلى الحمام.

في الليل قد يعيش الصمت لولا الأصوات الصغيرة التي تخنقها الأصوات الكبيرة في النهار. هذا هو فراشها الذي تحركت منه. هو الماء الذي تعلق على أجفانها فتسمع صوت تفككه كلما فتحتهما وأعادت فتحهما.

الله وحده لا صوت له.

تقف لتصلي ثم تجلس.

بدأ الابتعاد عن الأصوات من أجل الابتعاد عن المرض، ثم على ذات الطريق صارت الأصوات تبتعد عنها. في المدرسة لا أحد يتحدث معها، وفي البيت لم تعد جزءاً منه. كأن شجارا عظيما حدث مع الجميع والصمت هو العقاب. مساحته امتدت إلى كل جانب نظرت إليه. الله أبعد أصوات آدم وحواء من الجنة، ثم على ذات الطريق ابتعدت عنه الأصوات ونسيته. لن يكون يوم ما يتصالح الله فيه مع البشر. الله اكبر بصمته.

رأسها المنحني يدفع بانظارها إلى بلاط البيت الفاقد لمعانه في الليل لصالح النجوم، والضوء الخفيف فقط جاء من الاعتياد على العتمة.

دخلت المساحة البادية أمام الرأس المنحني قدمان، فخبر الضوء الخفيف عن حجمهما المتورم، ثم تعفن الاظفر على الإصبع الكبير في القدم اليمنى. كانت الفتاة الصغيرة تمسك بثوب الأم وتنظر إلى الطريق في الطريق إلى الطبيب، فترى تعفن الاظفر الذي يسبقها. لم تره الفتاة منذ أن صارت تذهب إلى الطبيب لوحدها.

أقدام الأم ما زالت لا تتحرك كجزء من الصمت الذي احتل أول مرتبة بينها وبين الأم، كغضب أحيانا كثيرة، والأحيان المتبقية كثقل.

قد تفتح الأم فمها في أي لحظة فاتحة الستار أمام أهل البيت لرؤية آخر مشهد من تمادي المرض الذي بدأ بالأذن وانتهى بالعقل، إذ أنه في هذا الوقت من الليل، النوم خير من الصلاة.

الفتاة تحاول قبل بدء حركة ستار فم الأم، استجماع لا مبالاتها. إن الصمت لا يمكن أن يكون أشد صمتاً وأشد سوءاً.

رفعت رأسها باتجاه الأم.

كانت شفتاها تصنعان ذاكرة ابتسامة قديمة.

ابتسامة الأم جاءت بصمت لصلاة الفتاة.

٨

صوت المؤذن مثل مسحوق ناعم يتطاير بصمت.

تجلس الفتاة على مقعد حديدي يتسع لشخصين أو ثلاثة على الأكثر لوحدها. حافة المقعد اليمنى تحاذي حافة البحر.

قبالتها تبدو الأسوار العالية البعيدة ومحاولات الأمواج المتكررة لتسلقها. لقد لجأت إلى المقعد

الوحيد في الميناء هرباً من بلل الأمواج على تلك الأسوار.

وكان ذلك البحر ليس هذا البحر الساكن قربها. الضوء المتسرب إلى عتمته يشرح حركة قطعة من كيس بلاستيكي أزرق داخل المياه. حركة قطعة البلاستيك بنعومة حركة حورية البحر، وكما كان ثمن خروج الحورية إلى اليابسة هو الصمت الأبدي كان دخول البلاستيك إلى البحر مصحوبا بصمت أبدي. هذا صمت كثمن. يوجد كعقاب من الجميع، كلا مفر من الأب. صمت زواجها كان طوعيا.

انتهى الأذان.

حركة

١

تجلس الأم على كرسي هزاز يهتز حتى تزول الحركة عنه، فتعود وتعيدها إليه. أمامها تقف الفتاة الصغيرة على حافة الشرفة ممسكة بإطارها الحديدي وعيناها إلى السماء تتعلقان بحافة غيمة ما، ثم تبدأ رحلتها في الفضاء على ظهر الشرفة والأم خلفها حتى تختفي خلف الأفق، فتعيد رأسها فوقها مباشرة وتنتظر الغيمة القادمة.

داخت الفتاة فجلست على الحافة ودفعت برأسها بين القضبان التي لا تسمح بعبوره، فتوقف قبل الأذنين بقليل ليتوقف الدوران في الرأس المنحبس، ولكنه استمر في بقية العالم حيث تمتد الحقول أمامها. بنفس اتجاه حركة الغيم تتحرك المليون عشبة أو أكثر. نعومة شعر البحر بنعومة شعر الشمس لحظة ينسدل من بين رغوة الغيوم.

من بين قضبان الشرفة يبدو نفخ الريح فوق الأعشاب خفيفاً فيديرها إلى الخلف ويكون الأخضر أقل من أخضر الأمام. تتابعه الفتاة يجري إلى الأعلى حتى نهاية الحقول أو نهاية الريح.

أخرجت رأسها من بين القضبان ببطء وأخذت تبحث عن المكان الذي تعلقت به عينا الأم، وقبل أن تجده نهضت الأم فتحرك الكرسي باهتزازات سريعة.

لم تتوضأ الأم، لأنها لم تمس الحرام منذ صلاة الظهر، واتجهت مباشرة إلى ماكينة الخياطة حيث وضعت سجادة الصلاة الخضراء المهترئة، ولا تزال سجادة الصلاة الحمراء الجديدة في الخزانة تنتظر الخروج في العيدين، الصغير والكبير، من كل عام.

تمسك بطرفي السجادة، وتدفعها في الهواء ثم تبعد يديها لتتركها تسقط على الأرض بحرية. أحياناً ينثني أحد الأطراف في الجهة المقابلة، وعندما تهبط على السجادة، تدفع الطرف المثني بلطافة، دون أن يكون هذا الدفع اللطيف جزءا من أداء الصلاة.

بعد «سبحان ربي الأعلى، سبحان ربي الأعلى، سبحان ربي الأعلى»، ترجع الأم ظهرها إلى الخلف فتنسحب يداها دون أي مقاومة على طول السجادة حتى تصعدان إلى الركبتين لتبقيا هناك وكل

آثارهما باقية على المخمل حيث مرت قبل قليل الأصابع العشرة. عشرة خطوط مخملية أدارت شعرها الناعم إلى الخلف حيث صار الأخضر أقل من أخضر الأمام.

تتابع الفتاة الصغيرة جريانها على طول السجادة حتى نهاية حقل العشب المخملي، بعد حركة الأم والريح.

٢

في قديم الزمان وضع بعض الرعيان جذع شجرة ميت في عنق الوادي لتسهل حركتهم وحركة قطعانهم.

في الحاضر تقف الفتاة الصغيرة على جذع الشجرة تراقب أطفال الضفادع داخل المياه. تحاول تتبع حركة أحدهم ولكنها تفقدها مع حركات الآخرين. حركاتهم دائمة، ولا تستطيع إيقافها.

رفعت يدها اليمنى قليلاً عن وجه المياه فبدا ظل اليد في عمق الوادي الرمادي، وصارت تراقب مرة أخرى تحرك المخلوقات الصغيرة ولكن هذه المرة، فوق ظل يدها الكبير. أنزلت بجسمها قريباً إلى المياه وجلست كما تقف الضفادع، عندها صغر الظل محتوياً حركة ثلاثة أطفال على الأكثر. عندما قربت يدها إلى أقصى حد قبل البلل صارت تحدث فوقه حركة واحدة على الأكثر، فحاولت تحريك ظلها بسرعة الضفدع الصغير، لكن الظل فقد قدرته على التمييز بين مختلف الضفادع المتشابهة، ثم اختفى دون أن ينجح باصطياد أي ضفدع. الشمس انتشلته من الوادي وغادرا معاً أولا وراء الشجرة ثم وراء الجبل.

رغم التعب من رحلة الصيد، لم تستطع الفتاة إيقاف عينيها عن مراقبة الحركة الدائمة في كل شيء، فالتصقت بسيجارة الأب الذي وجدته جالساً على الشرفة، عند عودتها إلى البيت. بين صمت الأب وصمتها، انتشر دخان السيجارة. يخرج دخانان، واحد من الأنف والثاني من قمة السيجارة. الذي يخرج من السيجارة يصعد أولا بخط مستقيم ثم بعد قليل ينتشر على الجانبين ويصير يشبه حركة الدخان الخارج من الأنف، فأخذت تلاحق السيجارة في يد الأب لتقص الدخان الصاعد منها بأصابعها، قبل أن ينتشر على الجانبين. تحاول القص جيداً ولكنها لا تستطيع إيقاف الدخان الذي التف حول الأصابع واستمر بالصعود ثم الانتشار.

لقد تجاهلت حركة الدخان يد الفتاة الصغيرة كما تجاهلت حركة أطفال الضفادع ظلها.

٣

عندما يأتي الصيف تيبس الأعشاب الخضراء في الحقول رغم أنها لا تزال مزروعة في الأرض، وتنضم إلى بقية الأشياء الخشنة الملمس، ثم تأتي الماكينات الخضراء لتقطعها. حتى من قريب، تبدو الجذور الصفراء ناعمة بلمعانها في الشمس، لكن عندما تصير حركة الأرجل فوقها، تظهر كذبة

نعومتها.

حتى لو صار النسيم الحالي عاصفة قوية لن يكون من الممكن تحريك الجذور الصفراء كمخمل سجادة الحقول الخضراء.

مكعبات القش رميت فوق النصف المحصود من الحقول، وإليه يتجه الرعيان الذين اختلطوا ببعضهم وكذلك قطعانهم خلفهم وخلفها الغبار ثم الطريق والوادي والجبل وعليه الشرفات التي يجلس فوقها المشاهدون لكل هذا الانطلاق الذي حضر بغياب الحصادين.

الجميع يعرِّف هذا الانطلاق بالانتقام على منع الحركة الحرة للقطعان والرعيان والكلاب المرافقة، على أيدي حركات حماية الطبيعة.

تفرق القطيع فوق النصف المحصود وتجمع الأولاد عند مكعب قش لتقرير بدء الحركة دون إشراك الفتاة الصغيرة، فبقيت مع اكبر الرعيان لحراسة القطيع. الشمس ذاهبة وقد تختفي بعد قليل. ذيولها تندفع بمساعدة الريح إلى انف الراعي الكبير ثم تصعد إلى عينيه لتغلقهما. وراء كومة القش اختفت أصوات الأولاد وتبدو أصوات القش فقط من تحت مؤخرتها ورأس الراعي الكبير. تمد الفتاة يديها إلى السماء الناعمة لتلمسها فلا تشعر بملمسها لشدة نعومتها، في حين امتلأت قدميها بالخطوط البيضاء الناشفة المتقاطعة مع بعضها البعض بعد ملامستها للجذور الخشنة.

نعومة السماء فوق نعومة الشمس فوق نعومة أنف الراعي الكبير وتحته تميل الأعشاب اليابسة. إحداها يصل تقريباً إلى داخل إذنه وسيصل إذا التفت إلى الفتاة. المكان يمتلئ بالانتظار. المغيب بحركة الشمس، الرعيان بحركة المغيب، الماعز بحركة الرعيان، الراعي الكبير بحركة الماعز، والفتاة الصغيرة لالتفاتة الراعي الكبير. بعد الانتظار سيحل الانتقام على كل المكان في حركة سرية.

التفت الراعي الكبير إلى الجانب الآخر الذي لا تجلس فيه الفتاة فلم تصل أبدا العشبة اليابسة إلى أذنه. انتقلت إلى الجانب الآخر وألقت برأسها قريباً جداً من الأنف الذهبي وكان كل ما رأته. ربما الشمس دفعت برأس الراعي مرة أخرى إلى الجانب الآخر.

الحركة السرية بدأت من حول وأخذ الدخان يتصاعد منها. رفعت الفتاة رأسها فرأت نار الدخان تنتشر فوق الحقول، ملتهبة صفارها والأولاد يقفزون فرحاً هاربين. الجميع يرى تحول الحركة السرية إلى حريق فاضح وعينا الراعي الكبير لا تزالا مغلقتين منذ البداية، فانتقلت إلى الجانب الآخر وألقت برأسها عند رأسه، لكن مساحة ما من العشب بقيت بينهما، فتصل أنفاسه المتسللة بين الجذور إلى وجهها كنعومة السماء، واقتربت اكثر ولم يبتعد فأكثر حتى لمس فمها شفتيه الكبيرتين.

وصل الأولاد الهاربين إليهما فنهضا وانضما إلى هربهم يسبقهم الماعز بالركض، والجبل يسحب الشمس أمام الجميع.

في الحركة إلى الأمام نظر الأولاد خلفهم خوفاً من أن تكون حماية الطبيعة عرفت بحركتهم السرية، وفي الحركة إلى الأمام نظرت الفتاة الصغيرة خلفها إلى الراعي الكبير ثم أمامها إلى الشرفات البعيدة خوفاً من أن يكون المتفرجون قد عرفوا بحركتها السرية.

٤

رذاذ قليل يأتي على زجاج النافذة متسللا من حركة الريح المعاكسة.

يوجد في الغرفة ثلاثة شبابيك وباب واحد وجميعها مغلقة، لا زال البرد يدخل. فجأة ساد الهدوء. جاء المعلم، لكنه لم يبق طويلا. وضع يده على أنفه وعاد إلى الباب، وبضربة قدم واحدة فتحه حتى النهاية فأمسكت به الأرضية ولم يتحرك بعدها.

بقي الهدوء على الصف منضماً إليه البرد عبر إطار الباب المفتوح. البرد يجعل الجسم يتحرك دون إرادة، وبعد لحظات تحرك كرسي فطاولة ففم فأكثر، إلا أن كل شيء عاد إلى سكونه السابق حين أطل رأس المعلم مرة أخرى من الباب، ثم عاد واختفى بعد أن وضع الصمت بنظرة قصيرة في ذات الجو المزدحم بالأنفاس والبرد والذباب.

جذبت حركة الذباب المستمرة دون الاكتراث للبرد أو للمعلم، انتباه الفتاة الصغيرة، وصارت تتتبع بأنظارها ذبابة واحدة في قفزها من طالب إلى آخر ثم إليها وإلى الطاولة متوقفة عندها لتحك أرجلها الأمامية فتعود تطير إلى حافة ظهر كرسي.

حاولت الفتاة الإمساك بها بين يديها الصغيرتين، لكن الذبابة كانت أسرع منها، وتستمر وتحاول، فما تكاد تضمها بيديها حتى تفلت في اللحظة الأخيرة، فمرة بعد الأخرى، إلى أن شعرت الملمس الثقيل على ظهرها. كان المعلم واقفا خلفها، يحمل الأنبوب المطاطي ويبتسم، وبقية أولاد الصف صامتين، ثم تحركت كل الأفواه. كلهم يضحكون.

بدأت الفتاة بالركض كي تصل إلى البيت قبل أن يصل أي شخص في العالم إلى بيته، وفي ركضها كانت تنظر إلى سرعة الأرض تحتها. الحجارة وبرك المياه الصغيرة وأكوام الوحل ونقاط الإسفلت اللامعة بالمطر، كلها تبدو كما تبدو عند السفر في سيارة الأب.

من بعيد رأت الأم وظهر الأب قبالة وجه الأم، واضعاً الكفية الحمراء على رأسه في كل مرة برد، فركضت باتجاهه ثم قفزت على ظهره.

عندما أدار الأب ظهره إلى الوراء رأت الفتاة الصغيرة وجه الجار. نزلت عن ظهره ببطء ناظرة إلى فمه وفم الأم اللذين امتلآ بالأسنان والضحك. كان في يد الجار سكيناً، وبينه وبين السكين دجاجة. وبقي الضحك يحرك السكين لوقت طويل.

٥

لم تغير السماء صمتها وشكلها ومكانها بعد صعود روح الأخ إليها. ترفع الفتاة الصغيرة عينيها باحثة عن أثر ما. تمشي وتتوقف، تركض وتتوقف ثم تجلس، تبحث. لكن السماء لا تزال كما هي، ولا تبالي بكل الحركات فوقها.

عادت إلى حافة الشرفة تنظر إلى التراب. تحت التراب سيوضع الجسد.

فوق التراب تجلس النساء الزائرات.

أزالت عينيها عن النساء ووضعتهما على السيارات البعيدة فتبدو بطيئة. بعد سبعة عشر سيأتي.
السيارة السابعة عشرة تركت الشارع الرئيسي لتصل إلى شجرة التين المغبرة عند رأس الشارع الذي يصل إلى البيت.
كانت السيارة السابعة عشرة تقف في الساحة. فُتِحت أبوابها الخلفية وسُحِب الأخ من داخلها محـ . على سرير ضيق. النساء الزائرات نظرن باتجاه السرير ثم باتجاه أقدامهن، وصار عليهن ارتجاف الـ ساء وعلى الأخ ارتجاف السرير المحمول على الأكتاف.
تابعت الفتاة الحمل منذ بدايته وحتى وصوله إلى الأم في غرفة الجلوس حيث تجلس لوحدها. سقط الأخ من السرير إلى الحضن. بعد وقت، صار وجهه مبلولا لأن عيون الأم كانت فوقه تماماً، لكنها بدل . تمسح البلل عن وجهها، مسحته عن وجهه. تمشي يداها من العينين إلى الخدين ثم تتلامسان فوق فمه وهكذا على التكرار في حركات بطيئة كأنها تلعب «بحلا»، ولا تزال الأساور الذهبية معلقة بيديها. كل إسوارة تدفع التي أمامها حتى تصل إلى وجه الأخ. لا بد أن ملمسها البطيء على وجهه بارد لطيف. صوتها لطيف عندما تتساقط فوق بعضها بعد أية حركة ولو غير ملحوظة في عتمة الغرفة.
ازداد بكاء الأم ليتحول إلى صراخ، فتحولت حركة الأساور البطيئة على وجه الأخ إلى حركات سريعة، وامتلأت غرفة الجلوس بالنساء والأخوات، اللاتي حاولن تخليص الأخ الميت من يدي الأم. كلما شددن شدت يديها عليه، وهو لم يكن يبالي بكل الحركات فوقه.

٦

مرآة كبيرة تقف في وسط غرفة الجلوس ومرآة صغيرة موضوعة في حقيبة الحلاقة المعلقة في الحمام.
يوم نعم ويوم لا يجلس الأب لحلاقة ذقنه. تحمل الفتاة الصغيرة أحد الكراسي وتضعه في غرفة الجلوس ثم تحضر حقيبة الحلاقة، تخرج المرآة الصغيرة وتضعها على الكرسي. أخيراً تذهب إلى المطبخ لتعود بكأس مملوءة حتى النصف بالمياه النظيفة.
قذارة المياه في الكأس ترافق نظافة ذقن الأب بمساعدة يده التي تمسك جيداً بالفرشاة القديمة، لكن يبقى قليل من الصابون عند أذنيه. ثم يجلسان، هو ليتناول الإفطار وهي لتراقب حركة عظام رأسه قرب العينين، حينما يمضغ الطعام.
يستقل الأب سيارته دون أن تعرف الفتاة إلى أين يذهب حتى وإن رافقته. أحيانا ترافقه وأحيانا تبقى تنتظر عودته في الشرفة أو داخل البيت.
تراقب الأخت الثالثة دخول الأب إلى السيارة ثم تحركها تاركة ساحة البيت خلفها فارغة، فتقفز أمام المرآة الكبيرة.
والمرآة الكبيرة واقفة في وسط غرفة الجلوس تظهر جمال ما يحدث أمامها.
مهما ازداد غياب الأب لا تتوقف يدا الأخت الثالثة عن التمشيط. مرة تمشط شعرها إلى الأمام،

مرة تمشطه إلى الوراء، إلى الجانب وبعدها إلى الجانب الأخر، وتصير تقف في أشكال مختلفة، وفي مرات أخرى تصنع مائة جديلة أو مائة وخمسين. مرة صنعت مائتين. ولديها علب عديدة من طلاء الأظافر، الذي تضعه وتعود تمحوه، فيتكوم القطن الملون على حافة المرآة فوق الشعر الساقط من رأسها.

من بعيد، قرب النافذة، تبدو ببحثها عن الجمال كأنها ترقص بدون موسيقى. تراقبها الفتاة الصغيرة من حيث تجلس دون حركة عدا تنقل عينيها منها وإلى الساحة حيث أطلت نافذة غرفة الجلوس، منتظرة عودة الأب.

وأحيانا نقلت الأخت الثالثة عينيها من المرآة إلى ذات النافذة، تنتظر عودة الأب، قبل أن يمسكها تفعل حركات الرقص والجمال.

٧

يوجد لدى الأب حذاءان، قديم وجديد. عندما يكون في البيت، تضع الفتاة الصغيرة القديم، فتصير حركتها بطيئة زاحفة. إن رفعت إحدى قدميها عن الأرض، ارتفعت القدم دون الحذاء، وإن ركضت طار الحذاء في الهواء.

عندما يريد الأب المغادرة يطلب الحذاء القديم، فيبقي الحذاء الجديد جديداً.

قبل أن تعطيه إياه، تحمل حذاءها الصغير في يديها، وأثناء انشغاله بدفع قدميه داخله، تكون تركض باتجاه السيارة، ثم يتجه إلى السيارة ويجدها هناك على المقعد الأمامي لا تتحرك ولن تتحرك، وبين يديها حذاؤها الصغير.

تراقب الفتاة حركة حجارة الرصيف السريعة من نافذة السيارة، التي لا تعود حجارة، إنما خطوطا. فوقها تماماً يجيء العشب أو التراب، ورغم سرعته لا يزال يشبه كثيراً العشب أو التراب، ثم تأتي الأشجار عجوزات بطيئات، والبيوت في الأفق فوقها لا تتحرك إلا بعد كثير كثير من الابتعاد.

كذلك تحضر الشمس أحيانا إلى الشباك الأمامي أو الجانبي وتلتصق به. لا تتحرك أبداً إلا إذا تحرك اليوم، فيبقى المسافرون الثلاثة معاً حتى العودة إلى البيت.

تنزل الفتاة من السيارة وتبدأ بإعادة حاسة المشي إلى قدميها بعد الجلوس المتواصل خلال السفر.

قدماها الضعيفتان تجعلان مشيها اهتزازات ناعمة يصنعها النسيم العابر فوق الساحة، فيحركها يساراً ويميناً، إلى الخلف وإلى الأمام حتى تصل درجة البيت الأولى، وقربها يكون حذاء الأب القديم قد سبقها. من فوق الدرجة، حينما تنشغل بخلع حذائها ودفع قدميها في حذاء الأب، يعود النسيم إلى العبث بأوراق الزيتون التي جُمعت في كومة كبيرة، على يد العائلة التي حضرت من أجل قطف الزيتون.

أم وأب ثم خمس بنات يجلسون معاً في نهاية الساحة أمام البيت الصغير المخصص لهم وللمحصول، يبعدون الأوراق والعيدان مما جنوه خلال الصباح، والابنة الكبيرة تمشط شعرها الأسود الناعم والطويل

جداً دون توقف بذات الاتجاه وبذات الحركة، من أعلى إلى أسفل أمام الجميع، حتى أمام الأب الذي كان يحضر أحياناً خلال اليوم ويجلس بالقرب من العائلة.

الابنة الكبيرة لا تزال تمشط شعرها وترمي به من جانب إلى آخر، كما لم تفعل أبدا الأخت الثالثة، حتى جاء ذلك اليوم ذلك الموسم.

طلب الأب الحذاء القديم، فأسرعت الفتاة إلى صندوق الأحذية من أجل الحذاء الصغير، واتجهت راكضة إلى ساحة البيت.

كانت السيارة تقف في وسط الساحة والأب قربها يقف حافياً. داخل السيارة تجلس الابنة الكبيرة، على الشرفة تقف الأم والأخوات، وعلى الساحة أم العائلة العاملة والبنات.

حاولت الفتاة دخول السيارة لكن الأب أبعدها، فرمت بالحذاء بعيداً وقفزت إلى القسم الخلفي المكشوف من السيارة. بعد أن وضع الأب الحذاء، صعد إلى هناك وأنزلها، فصارت الأم تصرخ باتجاهه وأم العائلة العاملة باتجاه الابنة الكبيرة، والأخوات واقفات صامتات والبنات الثانيات واقفات صامتات. وما يكاد يدخل السيارة حتى تسرع الفتاة إلى القفز إلى القسم الخلفي فيها، فيعود ويخرج وينزلها فيدخل وتصعد وهكذا إلى أن أمسكت بها الأم وحملتها، ثم بصقت في وجهه.

بعدها تحركت السيارة داخلها الأب والابنة الكبيرة غائبين عن الساحة، فالأم التي دخلت إلى البيت ووراءها الأخوات ثم أم العائلة العاملة والبنات إلى البيت الصغير.

وخرج صراخ عظيم.

عبر الباب في وسط البيت الصغير، كان شخص يقف في الهواء.

بعد أن اعتادت الفتاة الصغيرة قليلاً على عتمة المكان رأت أب العائلة العاملة معلقا في حبل معلقا في السقف، يهتز بنعومة النسيم العابر فوقه، فيحركه يميناً ويسارا، إلى الخلف وإلى الأمام.

٨

موكب النساء يمشي مسرعاً متفقا مع إيقاع الأغاني التي رمت بها ألسنتهن.

حركة الألسن والشفاه وأيدي رئيسة الموكب التي تضرب الطبلة وأيدي بقية الموكب التي تضرب بعضها البعض، أخذت الفتاة.

لا أحد يعرف كم من الوقت ستدوم لحظة الفراق، لكن كل حركة مرصودة ومحسوبة إن حدثت.

كل أخت، حسب الترتيب العائلي، تمر وتعانق العروس التي جلست على كنبة زوجية لوحدها، وعيناها تعانقان الحائط الأبيض الواقف خلف الأخوات.

ثم خرجن إلى الساحة.

تمسك الفتاة بطرف الثوب الأبيض، وتدفع بقدمها اليمنى وبرأسها عبر باب السيارة المفتوح لأخذها، واليد اليسرى تمسك بأزهار العرس وبشعر العرس.

لغة

١

مهما كانت الساحة شديدة السواد، تبقى منطقة الظل أشد سواداً.

منذ وقت تقف الفتاة الصغيرة في ذات المكان تراقب ظلها واقترابه منها. ساحة البيت مثل ساحة المدرسة، لكن الظل يختلف. على ساحة المدرسة يوجد أولاد يلعبون ويقفزون، فيختلط ظل كل واحد مع كل ثان حتى كل كثير. كثير من الأولاد، من الأمام ومن الخلف وعلى الجوانب، يملأون كل الاتجاهات ويشدون بعضهم وأزرار أقمصتهم تسقط، وكلماتهم تختلط ببعضها ويتحدثون مختلف عن في البيت.

في أول حصة عربي في الحياة طلبت المعلمة أن يعملوا إملاء الدرس الأول في البيت. في البيت كل واحد مشغول بالحديث مع آخر. انتظرت الفتاة حتى ينهوا حديثهم كي تسأل عن معنى كلمة إملاء، وقبل أن يفرغوا من الحديث فرغت الشمس من السماء ونامت.

قبل بدء ثاني حصة عربي، نسخ الأولاد الدرس الأول من الكتاب على الدفتر.

المعلمة تفحص الدفاتر منتقلة من طاولة إلى أخرى دون أن تغير سؤال، «هل عملت الإملاء لوحدك؟»، فيجيبون، «كلا. أخي نقّلني الدرس».

وصلت المعلمة إلى الفتاة. في البيت كل واحد مشغول بالحديث مع آخر أو آخرين ولم يفرغوا ونعست. أجابت،

—نعم.

كان على دفترها إشارة غلط وكل دفاتر الصف إشارة صح.

اقترب الظل قليلاً.

من فوق ساحة البيت صرخت الفتاة الصغيرة،

— ....

كما يقول الأولاد من فوق ساحة المدرسة.

٢

تنظر الأم إلى ملابس الفتاة الصغيرة وتقول لها أن تأخذ المعطف.

لون المعطف أسود، خارجه مصنوع من الجلد وداخله من الفرو، وكل معاطف الأولاد في المدرسة خارجها مصنوع من القماش وداخلها من القطن، فكانت تبدو بينهم مع معطفها، كغنمة سوداء معكوسة.

ترد الفتاة على الأم،

-لا تمطر.

في منتصف الطريق الموحل إلى المدرسة يتبدل لون العالم ويبدأ المطر، وهكذا إلى ما لا نهاية.

مع الوقت والتكرار، صارت الأم تبعث المعطف مع الجار.

قبل بدء الحصة الأولى بكثير يتجمع الأولاد في الصف لأنها تمطر ولأنه برد.

تنظر الفتاة إلى سيلان المياه على زجاج النافذة، ثم تقترب منه فتتنفس لتكتب بسرعة الكلمات التي تعلمتها، مراقبة إياها حتى تزول، وفي كل لحظة قد يُفتَح الباب ليبدو في مستطيله الجار حاملاً المعطف الأسود. عندها يدخل وكل الأنظار تلاحقه بصمت، يضع المعطف على الطاولة، ثم يخرج ومعه الصمت، ليعود الحديث غير المفهوم إلى الغرفة.

كان الأولاد في طريق العودة من المدرسة يصفرون خلفها ويقولون إن الجار يحبها.

المرآة الصغيرة في وسط السيارة لم تبين نقاط المطر التي بدأت بالنزول على ساحة البيت، لكنها بينت اختفاء الأخوات اللاتي لعبن فوقها قبل قليل.

بدأت المياه تسيل على زجاج نافذة السيارة في خطوط واضحة، ثم اشتد المطر، وصارت تغلف الزجاج، ومن خلفه كان العالم يبدل ميلانه مع كل نقطة مطر.

فتحت الفتاة الصغيرة باب السيارة وبدأت تمشي تحت المطر فوق الساحة ثم فوق الوحل حتى الشجرة قرب بيت الجار، وأخذت تنتظر.

في البداية، بدا مائلاً من خلف زجاج شرفتهم، لكن الميلان اختفى بعدما أقفل باب البيت خلفه، ثم أقفلا باب السيارة خلفهما، وسميا لعبتهما »بحلا« عاكسين كلمة »الحب« لتكون سرا.

٣

كل ليلة تذهب الفتاة الصغيرة للنوم بأمر من النعاس، وهذه الليلة تدخل لتنام بأمر من الأم.

من حين إلى آخر تسمع أجزاء كلمات. «وانات»، «رة»، «الله»، «يال»، «موطة»، «راتيلا» عبر الباب الفاصل بين غرفتها وغرفة الجلوس حيث اجتمعت العائلة. «رتيلا» صعبة. ثم سُمِعت تكة إشعال جهاز التلفزيون والصوت كان يكاد لا ياتي إلى خلف الباب، لكن «راتيلا» تصير «أبراوتيلا». بعد تكرار أكثر «صبرا وشتيلا».

الصبر دائماً موجود في الأماكن الموجود فيها ولم ينقص ولم يزداد، فلا تعرف إن كان يوجد للصبر شتل. ونامت حتى جاء صوت تحريك العسل في الحليب ليوقظها، فذهبت إليه إلى غرفة الأم والأب.

الأم والأب يتحدثان معاً منذ بدء زوال الليل وحتى تصير الشمس على البساط بين سريريهما.

الفتاة لا تفهم حديثهما، فتسهو عنه وتبقى تنظر إلى الصورة الكبيرة المعلقة فوق سرير الأم. في الصورة يوجد امرأة تلبس ثوباً أخضر غامقا لا يغطي كتفيها، تقطف عنباً أخضر فاتح اللون من دالية متوسطة الخضرة.

عندما تدخل الشمس إلى الغرفة، يشغل الأب الراديو قرب سريره قرب سرير الأم، ولكن اليوم أخرجت الفتاة من الغرفة إلى المدرسة قبل ذلك.

وفي المدرسة تحدث الطلاب بصوت خافت سمح لصوت العصافير أن يُسمَع.

وقفت الفتاة عند نهاية ساحة المدرسة تنظر إلى اسفل حيث كان نبات الصبر. جزءاً من الصبرا، بقدر مساحة جسم حمار اختفى وراء حمار وقف أمامها. بقيت واقفة تنتظر ذهابه لكي تحفظ الجزء الناقص من النبتة. العينان المعلقتان بالحمار لم تستطيعا منع الأذنين من سماع حديث كان قريبا. «يا ربي». «صبرا وشتيلا». «الصور في الأخبار». «يا حرارررررننن» نبه الجرس إلى نهاية استراحة الصباح.

في منتصف الحصة علت «يييبي» من فم بعض الطلاب، فالتفت الجميع إليها، وتقدمت المعلمة عندها إلى الطاولة إلى اليدين عليها تحملان مسطرة كُتِب على طولها «فلسطين».

خيرت المعلمة الطالب بين أن يمحو الكلمة بسرعة أو يرمي المسطرة في سلة النفايات في الزاوية، فرفع بكتفيه والمسطرة لا تزال بين يديه كالمرأة مكشوفة الكتفين الممسكة بقطف العنب إلى الأبد في الصورة فوق سرير الأم. وعندما سحبته المعلمة من قميصه صار مثل ثوب المرأة الذي تعلق بأغصان الدالية، ثم جاء صوت الكرسي على الأرض لحظة شده من القميص ليضيع بقية الصورة.

في طريق المعلمة إلى الباب فخارجه، لا تزال جارة الطالب وراءها بقميصه، طلبت من الفتاة أن تحل مكانها حتى تعود.

تقدمت من طاولة المعلمة ثم سحبت الكرسي وجلست. نظرت إلى أولاد الصف فبدوا مختلفين عن حالهم عندما تجلس بينهم، لكن عدم الفهم لما يحدث أبقى قليلا من التشابه بينهم. أدارت الكرسي وصارت عيناها على لوح الصف الأخضر الفارغ. لون ثوب المرأة في الصورة مثل لون الصبر. تحاول الفتاة فهم معنى كلمتي صبرا وشاتيلا. ممكن أنها كلمة واحدة. كلمة فلسطين غير واضح منها غير منع استعمالها. لون اللوح الأخضر يشبه لون الصبر.

أمسكت بالطبشورة البيضاء كقطف عنب عصرته على اللوح. »أنا حمار« .

رأى طلاب الصف الفتاة الصغيرة تمسك بالطبشورة، وعندما قرأوا ما كتبت، سبوها وقرروا أن يقاطعوها إلى الأبد.

٤

صحت الفتاة الصغيرة على صوت احتراق البصل في الزيت في أذنيها ورائحته في انفها. أبعدت الغطاء واتجهت إلى غرفة الأم والأب. السريران مرتبان.

في الخارج كان الأخوة يستلقون على الشرفة. سألتهم عن الأب، فقالوا انه ذهب. عادت تسأل،

– إلى أين؟

أجاب الأخ إلى طلوزية ولكنه قال لهم أن يقولوا لها، أن تلحقه حال أن تصحو.
الفتاة تراقب أسنان وألسنة الأخوات الضاحكة وفم الأخ، حتى فتحه سائلاً إن كانت تريد الذهاب معه.
سألت،
– إلى أين؟
رده الدائم هو، «إلى خربة أم حسين. أنا أقول كاكا وأنت تقولين زين زين».
علت إلى حافة الشرفة وأخذت تنظر إلى الشارع باحثة عن سيارة الأب بين بقية السيارات.
تحاول عد بُعد طلوزية البعيدة جدا. ثلاثين سيارة حتى وصول الأب إليها، وثلاثين سيارة للعودة منها، ويبقى فيها عشرين سيارة. إن لم يأت ستعد عشرين سيارة أخرى.
الإطار الحديدي للشرفة دافئ، فتلصق جسمها به قدر الإمكان، مستمرة بمراقبة السيارات.
حتى الآن ٢٥ سيارة.
دفء الإطار الحديدي صار حرا، ولا يوجد في السماء إلا ثلاث غيمات.
التفتت خلفها إلى الشرفة. الأخ ممدد على الأرض عيناه مغلقتان ويداه تحت رأسه، ورؤوس الأخوات قريبة من بعضها، يتحدثن بصوت خافت، عدا رأس الأخت الثانية الذي كان وراء كتاب مفتوح.
الشرفة أخذتها عن الشارع، وحل عد البلاطات تحت كل جسم فوق الشرفة مكان عد السيارات فوق الشارع. اكبر عدد هو بلاطات الأخ.
عادت إلى الشارع الفارغ والهدوء الفارغ، الذي يأتيه من وقت بعيد إلى وقت بعيد صوت قلب صفحة، حتى عاد صوت الأخ وملأه لوقت أطول قائلاً لا لأحد، انه سمع الأب يقول انه سيحضر للفتاة دراجة هوائية، ثم أضاف انه حالما يصل الأب مع الدراجة الهوائية الصغيرة سيجلس عليها فستنكسر لأنه كبير وهي صغيرة.
وعادت القهقهات.
نزلت عن الحافة واتجهت إلى الباب، وقبل أن تغلقه خلفها، أقسم الأخ انه رأى من قبل حمامة تبول على رأسها.
من على السرير تحدثت الفتاة الصغيرة مع الله، راجية إياه بكل قوة أن يرضى،
–يا رب موّت أخي.
وفي اليوم التالي مات الأخ.

٥

بعد الجنازة انتقلت الأم من غرفة نوم الأم والأب إلى غرفة نوم الأخوات ولم تخرج كثيرا منها، والأخوات لم يخرجن كثيرا منها، فبدا البيت كأن لا أحد يسكنه.
في الأيام الثلاثة الأولى دخلت الفتاة الصغيرة إلى غرفة الأخوات متى شاءت، تبقى قليلا تنظر إلى

وجه الأم أو صلاتها.

الحزن والصلاة عند الأم اختلطا ببعضهما، فتبكي عندما تصلي وحين تبكي تنزلق كلمات الصلاة متقطعة، كأنما الدموع تمحو بعض أحرفها وكلماتها، مثلما عندما ابتل دفتر الإملاء في المطر.

وكل صلاة انتهت بالدعاء إلى الله أن يسامح الأخ إن صدر منه سوء وأن يدخله رحاب جناته، فتقول الأخوات «تقبللا».

الفتاة لا تفهم معنى هذه الكلمة ولكنها تقولها، ودائماً الأخيرة، لأن الأخوات قد سبقنها. أول واحدة الأخت الثامنة، فيكون رد الأم «من الله ومنك» دافئا بطيئا، يقل دفئه وتزداد سرعته في كل مرة قادمة حتى الفتاة.

كان أيضاً صوت الباب عاليا عند فتحه، إذ يتصارع مع أرضية الغرفة التي تجرحت بخطوط نصف دائرية بسببه، وعند إغلاقه لا يغلق وفي المرة الثانية قد لا ينغلق. معها لا ينغلق حتى المرة الخامسة فتضربه فينغلق بصحبة ضجيج وتأففات عائلية.

ذات يوم تذمرت الأم.

صارت الفتاة تنتظر عند الباب حتى تفتحه أخت ما فتدخل أو تخرج، وهكذا لم تعد تمس الباب بسوء. أحيانا كانت تبقى من الصباح وحتى الظهر تنتظر، فتسمع الأحاديث القليلة التي تقال، «خلص بكاء يا أمي». «١٥٣». «ششش. أمي نامت». «هل عاد والدكن؟». «كلا». «أين أختكن الصغيرة؟».

فترد من خلف الباب،

– أنا هنا.

لم تعد توجه الأم حديثها إلى فرد معين أو تذكر اسم أحد. صارت تتحدث مثل معلمة العربي عندما أعطت أمثلة عن الضمائر. الأخوات في الغرفة – انتن. الفتاة الصغيرة – هي، حتى وأن كانت في الغرفة، والأب بعد موت الأخ صار هو الوحيد– هو.

« هل أكلت شيء؟». «نعم». صرخت الفتاة،

– كلا.

«أطْعِمْنَها». ثم «أنت، لا أنت، أي...روح. انتنتروحينت».

فُتح الباب فحاولت أن تدخل، لكن الأخت الثامنة دفعتها بقوة فوقعت على الأرض والى أن نهضت كان الباب قد اغلق مرة أخرى. «الدخول إلى غرفة الأخوات» استمر في الهواء خلال وضع الطعام في الصحن فمضغه فبلعه ثم تنظيف الصحن، وبينما كانت الأخت الثامنة تنظفه، كانت الفتاة قرب الباب تلصق به.

جاءت الأخت الثامنة ووقفت قربه أيضا، ثم اتكأت عليه وهزت رأسها إلى الجانبين ناظرة إلى الفتاة، وصار الوقت يمر تحت العيون والهواء فيها فتأتي رمشة في وقت غير معروف.

فجأة دفعتها الأخت الثامنة فوقعت على مرفقها دون أن تصرخ حتى لا تتذمر الأم، ومن على الأرض كانت تراها تفتح الباب، فاستجمعت الفتاة قواها وقفزت إلى الفتحة المتبقية بين الباب وانغلاقه

فوقعت عليها على أرض الغرفة. الأعين عديدة في الغرفة وكلها تسمع صراخ الأخت الثامنة، «وضعت لها أكل ثم لحقتني وضربتني».

حاولت أن تقول شيئا ما، لكن الكلمات اختفت والأحرف لم تعد مرتبة كالسابق. كانت يدها، فدفعت بها بدل الكلمات إلى شعر الأخت الثامنة، وإذا بيد الأم على شعرها جارةً إياها إلى خارج الغرفة.

«إلى الخارج. تريدين أن تقتليني. ليتني أموت».

جلست الفتاة الصغيرة أمام باب الغرفة وفي حلقها اختفاء اللغة يختلط مع اختفاء إمكانية الانضمام إلى الضمير «أنتن».

٦

الخطوط التي كانت مرة دون معنى تحولت إلى كلمات تصنع عالما. وراء الزجاج النظيف كانت تقف تلك العوالم.

بدأت الفتاة الصغيرة من البداية، أول كتاب في الرف الأول،

– ال. الكس. سان. در. ديماس.

الفرسان الثلاثة–١ . نفس الاسم السابق ٢ ثم ٣ . الكتب عريضة، فانتقلت إلى الرابع،

– دس. دستو. يفس. سكي. يفسكي.

الجريمة والعقاب. عرضه أقل.

وضعت يدها على الزجاج لتسحبه، فسحبها. عندما رفعت يدها لتحاول بقوة أشد منه، ظهرت آثار اليد على الزجاج النظيف، فأسرعت تبعث بأنفاسها الحارة إليه وتمسح الآثار بقميصها. عاد الزجاج نظيفاً، وكي يبقى، كانت اليد مغطاة بالقميص حينما عادت تسحبه، ونجحت. صوته كحجر كهف. جلست ووضعت وجهها وراء الكتاب، وأخذت تنتظر سماع صوت قلب الصفحة الأولى حاكا هواء الغرفة بعد صمت ما. أول كلمة كانت سريعة وهي اسم الأب. بعدها بدأ الوقت يمر ببطء فوق الصفحة، فيزداد بُعد الكلمات عن بعضها وعدم ترابطها، ولا تزال تحاول قراءة الكتاب حتى نهايته البعيدة.

تقرأ كلمة بالفصحى، وتعيدها برنين العامية. أغلب الكلمات الفصحى قريبة من العامية، لكن توجد ثلاث أو أربع كلمات في كل سطر غير مفهومة، كانت تلتقي بها لأول مرة.

في البداية بحثت في الأشياء حولها عن معنى لها، أو عن شيء بدون اسم قد يلائمها، لكن العامية كانت على كل الأشياء. وازدادت الكلمات التي لا معنى لها حتى صارت تملأ كل الصفحة، ولم يعد بمقدورها أن تتجاهلها أكثر. صارت الفتاة الصغيرة تتخيل وبسرعة تلصق بما تخيلت الكلمة الجديدة قبل أن تسبقها العامية إلى هناك.

٧

كانت الكتب أيام تمر معها الفتاة يداً بيد إلى الرف الثالث.
تستلقي فوق سريرها، تغطي جسمها بشرشف خفيف أو ثقيل ووجهها بقصة قصيرة أو طويلة.
الكلمات المكتوبة كانت ترافق عينيها إلى كل شيء. أي كتاب كان، كان يقف بين عينيها وكل العيون الأخرى، فيحجب عالمه المتبدل على الدوام، وإن كان يبدو من حين إلى آخر، كان يبدو كعالم تُقرأ كلماته بدل أن تُسمع، فلا تقول الفتاة شيئاً.
عن الأخوات كانت تقرأ في ورقة أو دفتر خُبِئا جيداً تحت فرشة أو تحت جارور أو خلف صورة حائط. وعالم الأب جاء من صندوق أخضر صغير مليء بالأوراق، كان بين صناديق أدوات تصليح السيارة. الأحداث المشتركة والأحاسيس المتشابهة، تجمعت معاً في كل دفتر من الدفاتر والأوراق، محولة عالم البيت الواحد إلى عدة مختلفة ومتناقضة تتجول فوقها عينا الفتاة. قرأت كل الأوراق وعادت تقرأها لمرات عديدة. كانت قريبة من عالم كل واحد دون أن يراها أحد، عدا الأم التي لم تكتب. كان الاقتراب من عالمها غير المكتوب غير ممكن.
ولم تعرف الأم القراءة لتشارك الفتاة عالمها المكون من عوالم عديدة، جلست في مؤلفات على الرف الأول والرف الثاني، حتى منتصف الرف الثالث.
كان كل كتاب إضافي وكل يوم إضافي يزيد مسافة البعد بينهما، ولا تزال الأم تنتظر أن تزيح الفتاة الكتب من بينهما، والفتاة لا تزال تنتظر قراءة الأم لتلك الكتب، فبقي اللقاء الوحيد بين لغتيهما عند شجار يعجل الفراق.

٨

الأم تقول «الأب يخون الأم». الأب يقول «الأب لا يخون الأم».
تقف الفتاة دون أن تختار، فعنى ذلك لبقية العالم، الذي اختار الخيار الأول، أنها مع الخيار الثاني.
في السابق كانت تمر أيام عديدة دون أن تسمع الفتاة كلمة قالتها، فقط ترى الكلمات المرصوفة في الأسطر، لكن الخيار في قول الكلمات أو قراءتها سُحِبَ من أمامها وبدلاً منه وُضِعَ العقاب بسبب خيارها، ووجهها كان لا بد أن يختبئ وراء كتاب. هكذا، بعد تحول الخيار إلى عقاب، تحول العالم المليء من خلف الكتب إلى عالم وحيد.
وذات ليلة اغلق الزجاج على الكتاب الأخير في الرف الخامس. «تعلم التركية في أسبوع».
أنزلت الفتاة عينيها قليلاً إلى سدة الرف الأول. «الكسندر ديماس- الفرسان الثلاثة» في ثلاثة أجزاء. على الجزء الثالث استند أول كتاب. «الجريمة والعقاب».
تركت خزانة الكتب لتتجول قليلاً في عتمة البيت ولكن لم يتركها كتاب «الجريمة والعقاب». كل ما يحضر منه هو قتل المرأة والفأس.
جلست قرب الموقد الذي كان دفئه الوحيد يأتي من الرماد الباقي، وأخذت تستمع إلى أنفاس النائمين. النائمات. في بعض الليالي تتحدث الأخت الثامنة في نومها، ورغم أن حديثها غير مفهوم،

كانت تستمع إليه جيداً.

تعلقت الآن بأنفاس الأم التي لم تتوقف أبداً.

بين نوم البيت ونوم الفتاة كان الليل فقط. الصحو الوحيد فيه هو للنجوم وأضواء الشارع وبعض الشرفات الفارغة. بين نقاط الضوء هذه، كانت تمد خطوطاً لتقرأها، وفوق تلك الكلمات أو تحتها تأتي فتحة أو كسرة، متخفية في صورة شهاب. وبسرعة وخفة شهاب صارت لصة دفاتر الأخوات الخاصة، تقرأها وتكتب فوقها كل ليلة لكل أخت كلمات النجوم، دون أن يكون لذلك تأثير على عقاب الصمت اليومي. الأبدي.

المرة الوحيدة التي رفع فيها عقاب الصمت كانت عندما مرضت الأم، فأخذها الأب إلى المستشفى وبقيت الأخوات والفتاة في غرفة الجلوس. كان وقت طويل حتى حدث تبادل الكلمات الأولى، وبالرغم من قوة الصمت. سألت،

ـ هل تعتقدن أن أمي ستموت؟

فردت الأخت الأولى بصفعة على وجهها. كانت آثار يدها على وجه الفتاة حمراء بلون الشمع الذي يختتم أي حديث. الشمع الدافئ على وجهها عادل الرماد الدافئ في الموقد حينما جلست تداعبه ويد ما تداعب يد باب غرفة الأخوات المضروب لينغلق وراءهن، بعدما غادرن غرفة الجلوس. فجأة جاء صوت قريب خلفها.

قالت الأخت الثامنة إنها تقرأ ما تكتب الفتاة في دفترها، كلهن قرأن ما كتبت، ولا يعني الصمت عدم الحب، لكن خيانة الأب هي عدم الحب.

ردت الفتاة،

ـ لا.

لا اختيار بين جملة الأب وبين جملة الأم، ولا كتابة أكثر فوق دفاتر الأخوات.

الحائط

تجلس العروس على الكنبة وحيدة، تعانق الحائط بعينيها.

يمر الوقت وتمر الأخوات ليقتربن أكثر فأكثر إلى النهاية، ويشتد عناقها للحائط.

الجميع ينظر إليها وهي تنظر إليه. الحائط.

الحائط يملأ كل الرؤيا. بين نقاطه البارزة كانت تمد خطوطا في كل اتجاه، وكلما اقتربت نهاية الأخوات، شدت أصابع يدها. بين نقاطه تمد الخطوط بعينيها. لا تستطيع الابتعاد عنه. لا يستطيعون الانتظار أكثر. يجب أن يتحرك موكب السيارات.

تبتعد السيارة وداخلها الفتاة عروساً.

عيناها تعلقتا بالمرآة الصغيرة في وسط السيارة، تراقبان ابتعاد البيت.

القدس

١٩٩٨ - ١٩٩٩



حوار مع ممدوح عدوان

الشعر، الطفولة والطفل الأبدي

قلائل هم المثقفون الذين يتمتعون بحضور فاعل، في المناسبات جميعاً، ومن هؤلاء الشاعر السوري: ممدوح عدوان. وحضور ممدوح لا يشابه غيره، بالضرورة، ذلك أنه يمتاز بالوضوح الذي لا التباس فيه، وبالموقف الوطني الذي لا يقبل بالمساومة. ولهذا يبدو المشهد الثقافي السوري ناقصاً من دون ممدوح، ذلك أن رأيه حاضر في الشأن الاجتماعي والسياسي والوطني والثقافي، حتى تكاد تبدو كتاباته، وهي متعددة، شهادة حية وصادقة على ما يجري في بلاده، وخارجها أيضاً.

ولعل حسّ المسؤولية هذا، الذي استيقظ في الشاعر مبكراً، هو ما وزّع موهبته على حقول متعددة، تحقّب الشعر والمسرحية والمقالة الصحفية والترجمة والمسلسل التلفزيوني، كما لو كان لدى الشاعر، الذي يخلط الجدّ بالهزل ويظل صادقاً، فائض طاقة يسائل أموراً كثيرة، مرجعها الأكيد هو تأمل الظلام الواسع الذي يجثم على العالم العربي منذ زمن. وربما تشكّل روايته الأخيرة «أعدائي» تكثيفاً لتصوّر هذا الشاعر وصورته، ذلك أنها ترجع بالقارئ إلى زمن أفول السيطرة العثمانية وولادة السيطرة الاستعمارية المتجددة، وظهور «وعد بلفور» الذي رمى على الفلسطينيين بعذابات متوالدة لا تنحسر.

ممدوح عدوان صورة عن المثقف الوطني النزيه، وصورة عن زمن مضى، ربما، كان «المتعلّم» فيه يبدأ بحفظ الأبجدية العربية الوطنية، قبل أن يلتفت إلى إتقان الكتابة. (ف. د)

■ *يقول الرومانتيكيون: «الرجل ابن للطفل الذي كانه». فما هي ملامح الطفل الذي كنته، وهل كان فيه ما يعد برجل يحترف الكتابة؟ وإذا كان الطفل ابناً لبيئته، وبيئتك ريفية، فإلى أي قدر أسعفت هذه البيئة الكاتب القادم وساعدته على الوقوف؟ ما هو المناخ الثقافي والاجتماعي الذي*

صاغ وعيك مبكراً؟ وهل له خصوصية معينة؟ وما هي دلالة هذه الخصوصية إن وجدت في تشكيل وعيك اللاحق؟.

■■ عشت في بيئة شيعية (قيرون وديرماما / منطقة مصياف ـ ريف حماة). المنشأ علوي. والمرحلة الأولى من الطفولة في بلدة اسماعيلية (مصياف).

ومع أنني كنت ميالاً إلى التمرد والرفض إلا أن هذا الأمر أثر فيّ كثيراً، كما تبين لي في ما بعد.

فالشيعة منشغلون حتى اليوم، وفي كل يوم، بالحديث عن أحقية علي بن أبي طالب بالخلافة. وهذا الحديث لا بد أن يتضمن فضائل الإمام علي، ومساوئ الصحابة الآخرين الذين انتزعوا منه الخلافة التي هي حقه. وفي الوقت ذاته، هم منشغلون، وبحرارة أكبر، في الحديث عن الظلم الكبير الذي لحق بآل البيت، وفاجعة كربلاء ومقتل الحسين بشكل خاص.

هذه مادة يومية في الحياة. وهذا حديث العامة.

والحديث العام مليء بالأقوال المأثورة والحكايات والقصص التاريخية الصحيحة والملفقة حول الموضوعين.

أما العامة ممن يقرأون فيعرفون «نهج البلاغة» ويحفظون أحاديث الرسول والآيات القرآنية. ويتتبعون سير الأئمة وأحاديثهم ومناظراتهم. ولا يكاد يخلو حديث واحد منهم من الاستشهاد بقصة عن إمام أو قول له (بالحفظ أو بالارتجال التلفيقي).

أما العامة الذين لا يقرأون فهذه الثقافة تصبح عندهم مسلمات تندمج مع الفولكلور. يرددون تعابيرها ويحولونها إلى أمثال وقصص وخرافات وأغنيات.. وقد يرددون بعض الأشعار التراثية المتعلقة بالموضوع.

حين تعيش في هذا الجو وتكبر فيه، ومهما بلغت درجة رفضك له أو لبعض ما فيه، ستكتشف لاحقاً أن التاريخ (تاريخ صدر الإسلام وبدايات الخلافة الأموية) كان يعيش معك؛ أو أنك كنت تعيش فيه. إن التاريخ لا يعود هنا معلومات في كتب. بل هو حياة. التاريخ حي وموجود. وأول الصور التي وجدتها معلقة على الجدران كانت صورة للإمام علي جالساً، ويقف إلى جانبيه الحسن والحسين. ثم صورة أخرى لامرأة بيضاء جميلة الوجه فيها شيء من البدانة (بالمقاييس الحالية). وكان اسمها، كما يعرفونها في حينها، «فاطمة المغربية».

وفي هذا الجو، إلى جانب الدين والخرافة والتراث، كان هناك ما يجعل العقل يشتغل دائماً. فالباطنية تستدعي البحث عن المعنى «الآخر» (ويسمونه المعنى الحقيقي) لكل ما تسمعه. فللآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأشعار «المكزون»، (شاعر صوفي كتب معارضات لابن الفارض) معان أخرى غير المعاني اللغوية الظاهرية. هناك ازدواجية في كل شيء. إذ لكل شيء ظاهر وباطن. في كل إمام جانب بشري عادي (مع أنه طاهر وورع وعادل طبعاً) وجانب لاهوتي أو قدسي أو نوراني. ولكل آية معنيان. وكل بيت من الشعر يخضع لتفسيرين. هناك «صورة مرئية» وإلى جانبها «غاية كلية». حتى أن هناك شخصيات مذمومة ظاهراً ومحمودة باطناً، مثل عبد الرحمن بن ملجم (قاتل الإمام علي) وأبي نؤاس (الشاعر الماجن).

ولم يعد السؤال الموجه إليك، أو الذي توجهه لنفسك: ما معنى كذا؟ بل: ما «المقصود» بكذا؟.

أما على المستوى الشخصي فقد رأيت من هم أكبر مني وهم «يتعالمون». وكان المقصود بهذه الكلمة التباري بالعلم. وكان العلم يتضمن «ثقافة» خاصة من هذا التاريخ الحي، مضافاً إليها الشعر المحفوظ من الجاهلية، أو من التراث إجمالاً. وكان فيه بشكل خاص «تعجيزات» إعرابية ولغوية يلتقطها هذا أو ذاك من كتب الشروح والتفاسير. وفي كل بيت من بيوت هؤلاء كان هناك كتاب حول اللغة والقواعد والإعراب. والكتاب للشرتوني. وكان اسم الشرتوني يختلط كثيراً مع أسماء الأئمة.

والتعجيزات الأخرى كانت في تحدي الطرف الآخر أن «يثلّث» بيتاً من العتابا. فبيت العتابا يقوم على أربع شطرات. تنتهي ثلاث منها بالكلمة ذاتها، لفظاً على الأقل. وفي كل مرة يكون لها معنى جديد. والشطرة الرابعة هي التي تنتهي بقافية «اب» عادة لكي يكتمل الغناء بـــــ«يا ياب» الترنيمية، أو «نا» إذا كان البيت سيتطلب «ردة» ميجنا.

ومن التعجيزات مثلاً: حبيبي الكان بالخنجر يحزني / بعد ما حزّني نادي يا حزني. يجب أن تتمكن من ايجاد كلمة أخرى تُنطق بالطريقة ذاتها «يحزني»، وتحمل معنى آخر غير الحزّ أو الحزن.

كانت تحديات من هذا النوع تستغرق السهرة كلها. وفي أغلب الأحيان لا يقال شيء إلا غناء. وكثيراً ما يكون التحدي موجهاً إلى الموجودين كلهم. مما يجبرك على أن تحرك ذهنك في الموضوع.

وأضيف مسألة شخصية أخرى هي أنني كنت أتقن القراءة السليمة. ومنذ الصف الأول الابتدائي كان يشار إليّ في مصياف: «هذا هو الولد الذي يعرف قراءة الجريدة». وإذا أضفنا الصوت الجهوري واللفظ السليم فإن تميزاً خاصاً تعلق بي. وكان يتجلى في دعوتي من قبل من هم أكبر سناً، ومعظمهم لا يتقن القراءة السليمة، لكي أقرأ عليهم بصوت مرتفع كتباً يعطونني إياها. وكانت في معظمها من تلك المجالات المذكورة آنفاً (التاريخ والتراث والقواعد). ثم أضيف إليها في ما بعد كتب السير الشعبية.

بعد أن كبرت اكتشفت أن ذاكرتي ما تزال تحتفظ بالكثير من تلك الآيات والأحاديث والمعلومات والأشعار والشواهد والقصص. كما اكتشفت أنني لا أستطيع التخلص بسهولة من الاهتمام الحقيقي بتلك المرحلة من التاريخ.

ومن الناحية الاجتماعية، فبالإضافة إلى الفقر الذي كان يلف الريف كله كانت هناك مسألتان تستوقفان الولد «الذي يعرف كيف يقرأ الجريدة». الأولى هي الظلم الفظيع اللاحق بالمرأة. ولهذا أيضاً جانبه الديني. فبالاضافة إلى النظرة الدينية العادية التي ترى في المرأة غواية ونجاسة ودونية خلقية وعقلية، لا تستحق المرأة أن تحمل سر الدين. وكان هذا يعني أن حجب المعرفة إضعاف وتعتيم على القيمة.

والمسألة الثانية هي التميز الاجتماعي (الذي ينجم عنه تميز اقتصادي يؤدي إلى تميز في فرص التعليم والوظائف) لرجال الدين وأبنائهم.

إن رجل الدين متميز بمعرفته الدينية. وهذا يجعله يتميز في كل شيء. حتى في الأكل الاحتفالي

أو الطقوسي. ومرة أخرى تصبح المعرفة، باحتكارها، مستند قوة وتميز.

وهنا أريد أن أضيء زاوية خاصة. ففي أريافنا، ومع شيوع هذا الجانب الديني لم يكن التعصب أو التزمت يغلف الحياة. بل كان هناك تعامل ميسور مع الدين. ولعل حضور التاريخ في الحياة اليومية قد أدى إلى شيء من رفع الكلفة مع الرموز الدينية. وتتطاول النكتة حتى تمس أقدس الرموز. والكل يتعامل مع هذه النكتة بظُرف لكن ليس بجهل بالقيمة الحقيقية. إنه نوع من التماس الخطر مع المقدس. وهذا التماس الذي لا يرتب ذنباً شبيه بالتعامل مع المتفجرات التي لا تنفجر. إنه تماس مع الخطر مضمون النتائج.

ولعل وجود نسبة من المسيحيين في قرية الأخوال «ديرماما» ـ وهم فلاحون وفقراء مثل الآخرين ـ هو الذي جعل الحياة اليومية أقل تزمتاً.

أليس من المفيد أن أضيف هنا أن الضحك (والكلام) بصوت مرتفع سمة من سمات تلك الحياة. وهي سمة لازمتني حتى اليوم. وأضيف أيضاً أن النكتة ليست مروية عن جحا أو أبي نواس أو أشخاص مجهولين، كما التقينا بالنكتة في ما بعد. بل هي ردٌّ ذكي من فلان على ما قاله فلان، أو قصة حقيقية طريفة عن فلان أو فلانة، لا تخلو في كثير من الأحيان من البذاءة أو التطاول على المقدس. وهي قصة قابلة للرواية المتكررة في كل سهرة. وقد يكون بطلها موجوداً. وقد يرويها هو مع أنها تطاله بالهزء أو السخرية.

▪ *هل كان للشعر مكان في تلك البيئة البسيطة؟ وما هي ألوان الشعر السائدة أو المفضلة فيه؟ وهل كان فيها ما يميزها عن بيئات ريفية عربية أخرى؟ وما هي صورة الشعراء الشعبيين ومنزلتهم الاجتماعية؟*

▪▪ أنقذني هذا السؤال من الغرق في استطراد حول القرية.

سأروي لك حادثتين. الأولى كنت فيها مع سعيد حورانية في زيارة لقريتنا. وجلسنا في بيت أحد الأقارب وأمامنا «العرق». وبعد فترة جاءت ابنته تناديه لأمر ما. وهي امرأة عادية وغير متعلمة. كانت تريد معاتبته لأنه لم يفعل شيئاً ما يتعلق بالشغل. وارتفع صوتها وهي في صحن الدار: ألا تقوم وتلحق كذا وكذا؟ وحين أطلت من الباب ورأتنا جالسين نشرب، قالت: يظهر أن اليوم خمر وغدا ـ دون تنوين ـ أمر.

والحادثة الثانية حين توفي أكبر أخوالي. وكنت يومها في زيارة للمنطقة. وذهبت إلى القرية يوم الوفاة. فقد توفي عند العصر، وكان لا بد من تأجيل الدفن حتى صباح اليوم التالي لكي يتمكنوا من إبلاغ أولاده الذين لا يعيشون في القرية، ليحضروا تشييع أبيهم.

كل من هو في وضعي يسمى في القرية «أستاذ». ووضعي يعني أنني متعلم وأعيش في المدينة. والأقارب ينظرون إلينا نظرة خاصة وحذرة: هل ضاع الولد؟ أم لم يضع؟ وهذا الضياع هو نسيان القرية والأقارب والعادات والتقاليد. التعالي عليها أو الجهل بها. وحين يتأكدون أن الولد ليس ضائعاً تسيطر عليهم غبطة ممتنة من نوع خاص. ويصبح «ابن بقرتنا». يستطيعون رفع الكلفة والتبسط

معه.

وجاء أهل القرية والأقارب فقدموا التعازي ثم انصرفوا إلى بيوتهم، بانتظار الصباح التالي لكي يأتوا ويشاركوا في التشييع والدفن.

كان الجثمان ممدداً في الخارج. والنساء يسهرن عليه ويبكين حتى يغلبهن النعاس. وفي الداخل بقي ثلاثة رجال عجائز من رفاق المرحوم. وبقيت معهم نسهر. وكانت غبطة العجائز بي واضحة حين اكتشفوا أنني لست «ضائعاً».

بدأت السهرة بأحاديث عن المرحوم، ثم بقصص عنه تؤكد تميزه وتثبت الخسارة في فقدانه. وتولدت من هذه القصص حكايات عن طرائف حدثت له أو قام بها هو. وقال أحدهم: طالما أننا سهرانين وسنظل حتى الصباح ما رأيكم بكأس؟ بالله كان المرحوم يحب الدمعة (هذا هو الوصف الذي يوصف به العرق: دمعة!). ونوديت احدى بنات المتوفي فجلبت لنا الزجاجة والكؤوس. ورحنا نشرب ونتسامر. وبدأ تذكر المزيد من الطرائف. والطرائف تدعو إلى الضحك. فلم نجد مانعاً من أن نضحك. وتذكر أحدهم بيت عتابا قاله المرحوم. وحين قلت إنني لا أعرفه قام أحدهم بغنائه لي. وبيت العتابا جرّ بيتاً آخر. ثم انتقل الحديث عن الشعر. فراحوا يتذكرون محفوظاتهم. يقولون بعضها إلقاء، ويغنون بعضها الآخر.

واستمرت السهرة على هذا المنوال حتى الصباح. والملفت في الأمر ليس أننا جلسنا نشرب ونضحك ونغني حتى الصباح والجثمان ممدد في الخارج، بل أن أحداً من الأقارب أو الأهل أو الجيران لم يجد ما نفعله مستهجناً. كان هذا بالنسبة لهم من طبيعة الأمور.

كانت هناك، إذاً، في الحادثة الأولى امرأة بسيطة تسرب شعر امرئ القيس إلى لغتها اليومية. وفي الثانية عجائز مزجوا الغناء بالسكر بالشعر بالغناء بالعزاء بالبكاء.

أهل قرانا يغنون. ويحبون الغناء. يغنون في العرس وفي العمل وفي الجنازة وعلى القبر. ولا يرون أن الغناء اختصاص لأحد دون غيره. في السهرة يمكن لأي شخص أن يغني. بل إن صاحب المونة - الكبير صاحب القيمة والجاه الذي يتمنى على الآخرين فيلبونه - قد «يمون» ويطلب من أي شخص بين الساهرين أن يغني له بيت عتابا على الأقل فيفعل حتى وهو لم يجرب الغناء من قبل.

ولديرماما تحديداً شيء من الخصوصية في هذا. إنها قرية في جبل شديد الانحدار يجعل زراعتها تنحصر أساساً في التين والعنب. يأكلون منهما طوال الصيف. وبما أنه ليس هناك تسويق، فإنهم يحولون ما يتبقى من التين والعنب إلى زبيب وتين يابس. لكن الكمية أكبر مما يحتاجون لمؤونة الشتاء. ولذلك يحولون كل ما تبقى من تين وعنب إلى عرق. ومرة أخرى لأنه ليس هناك تسويق فإنهم يشربون ذلك العرق. ويصبح العرق مؤونة ضرورية مثل غيره لا يكاد يخلو منه بيت.

وهذا العرق هو المسؤول، ربما، عن التعلق بالشعر والعتابا و«القصيد» والغناء والنكات. ولا بد أن يفرز هذ الجو متخصصين بارعين في النظم، أو أصحاب أصوات جميلة أو لاعبي زمر وقصبة (ناي من نوع خاص) ودبّيكة. وصار شباب ديرماما يزينون أي عرس يشاركون فيه في المنطقة كلها. كما تميز عدد من النظّامين والمؤدّين احترفوا الأمر بسبب الفقر. وهؤلاء يحملون رباباتهم ويطوفون القرى.

وفي تلك القرى لا حاجة للمناسبات الخاصة كي يكون لهذا «الشاعر» دور. يكفي مجيء الشاعر لتنعقد السهرة في أي بيت يستضيفه، أو يقصده هو. ودون ولائم كبيرة بالضرورة. والشاعر يرتجل. فيغني ويمدح. وتكون النتيجة حسب الإمكانيات. أحياناً يعطونه مبلغاً اسمه «الجبوة» ـ لعلها مشتقة من الجباية ـ وأحياناً أخرى يكفيه أن يتعشى وينام.

ولكن صارت هناك سمعة خاصة لـ«شِعّار» ديرماما. كما صارت عبارة «شاعر من ديرماما» تحمل في أريافنا ميزة خاصة. وبعد أن صرتُ معروفاً نسبياً كشاعر أوقعتني هذه الميزة في إحراجات حقيقية. فما أن يعرف الناس في القرية التي نزورها أن في بيت فلان «شاعراً من ديرماما» حتى تجتمع القرية كلها منتظرين أن تكون ربابتي معي، وأن أبدأ الغناء.

ما الذي يغنونه؟

المدائح نادرة. وهي من اختصاص الشعراء المحترفين أو ارتجال أي كان لمجاملة ضيف أو رجل محترم ووجيه. وبالإضافة إلى موضوعات الغزل المعروفة، وبعض الموضوعات الدينية ـ نعم دينية مع العرق ـ، هناك تغن خاص بقيم الفروسية. البعض يحفظ من الشعر العربي القديم. ولكن الغالبية العظمى يلتقطون هذه القيم من حكايات عن أمراء البدو. ومع أن المنطقة جبلية، والبادية بعيدة عنها نسبياً إلا أن القيم البدوية تملأ الأغاني. وهذا يجر مع الحكايات قصائد بدوية. ويتفنن كثيرون في الأداء باللهجة البدوية ويتميزون بها. بل إن وصف شخص ما بأنه «عشير بدو»، أي عاشر البدو، يجعل له تميزاً خاصاً. والغناء البدوي يقرّب من الغناء العراقي، ولذلك فإن المتفننين كانوا يغنون غناء عراقياً.

إن البادية تعيش في الجبل. أيفسر لك هذا كيف يمكن لشاعر آخر أن يكون اسمه «بدوي الجبل»؟.

ومنذ صغري وأنا أسمع هذه الحكايات والقصايد ـ لأن مفردها قصيد ـ البدوية. ويكفي أن أشير هنا إلى أن اسم عدوان في كنيتي جاء من سيرة شعبية كانت متداولة واسمها «حكاية الأمير نمر العدوان ومحبوبته وضحة ست النسوان». فعدوان هو اسم جدي (والد والدي) وليس اسم عشيرة. ولديّ عم اسمه نمر (وبالتالي فهو نمر العدوان). كما أن أمي (وهي قريبة أعمامي قبل الزواج) اسمها وضحة. وزوجة أحد أعمامي، وهي من قريباتنا أيضاً، اسمها هي الأخرى وضحة. (تبين لي في ما بعد أن العدوان عشيرة كبيرة في فلسطين وشمالي الأردن وجنوب سورية. ولعل الأمير نمر العدوان منها. ولكن أنا لست منها مع الأسف).

■ *ما الذي جاء بك إلى الكتابة الشعرية؟ وما هي المؤثرات التي صاغت وعيك الشعري؟ وما هي الصورة الشعرية في دمشق عندما بدأت بالكتابة؟*

■■ لكثرة ما يتم تداول المادة الغنائية صار من المتوقع من أي شخص أن «يقول». وكلمة «يقول» تعني الذي ينظم مرتجلاً أو غير مرتجل. ولذلك فإن المحترف هو «القوال». ما من أحد في هذا الجو إلا و«قال» بيتاً من العتابا، أو شغّل ذهنه من أجل تثليث بيت. (الطريف هو أن تثليث البيت يستدعي في الذهن فوراً تثليث العرق ـ تقطيره ثلاث مرات ـ لكي يصبح عرقاً مثلثاً).

العتابا والأغنية كانا شغل الجميع. «الشعّار» المحترفون يتسلون بهذين النوعين. ولكن عند الجد،

وإذا كانت قدراتهم عالية فإنهم ينظمون قصيدة على النمط البدوي اسمها «القصيد». هذه مرحلة أعلى وأكثر احترافية. المرحلة العليا هي النظم بالفصحى. وهذا شغل النخبة. وهذه النخبة تأتي من صفوف المتعلمين أو أبناء المشايخ الذين تتاح لهم فرصة الدراسة وتعلم القراءة وتوفر الكتاب أكثر من الآخرين. والكتاب إما ديني أو أدبي. ولهذا فإنه من النادر أن ترى بيتاً لرجل دين مهتم بالثقافة الدينية بجدية إلا وفيه أكثر من ولد ينظم الشعر، أو ولد ذو خط جميل يصرف وقته في نسخ المخطوطات الدينية (التي يجب أن لا تطبع). خذ مثلاً الشيخ سليمان الأحمد. كان عالماً وشاعراً، وابنه محمد - بدوي الجبل في ما بعد - شاعر، وابنه الآخر أحمد شاعر، وحفيده منير شاعر، وابن اخته محمد كامل صالح شاعر، ووالد هذا الأخير، الشيخ محمد كامل صالح شاعر.

كل رجل دين يجرب نظم شعر ما في موضوع ما: الإخوانيات والممازحات والقصائد التعبدية أو الصوفية، أو المقلدة للصوفية.

وذات يوم وقعت في يدي أعداد مجلة قديمة - تعود إلى عام ١٩٤٦ - كانت تصدر في اللاذقية واسمها «القيثارة»، وفيها نشر بدوي الجبل ونديم محمد وحامد حسن وأحمد علي حسن، وعلي أحمد سعيد (أدونيس في ما بعد). وكانت تلك المجلة مليئة بالشعر، وكانت الغالبية العظمى من هؤلاء الشعراء رجال دين أو أبناءهم.

«العوام» هم أبناء عامة الناس، الذي أهلهم ليسوا مشايخ، وأنا من العوام، ولا أعرف (كان يجب أن أسعى لمعرفة) كيف أن جدي عدوان قد استطاع أن يعلم أبي (صبري) حتى أخذ الابتدائية (السرتفيكا). لقد كان عدوان من وجهاء ذلك المجتمع القروي الصغير والفقير (دون مرتبة دينية أو ملكيات زراعية كبيرة، وهذا نادر).

وبهذه الشهادة توظف أبي بعد الاستقلال في «الإنتاج الزراعي». وقد أعطته الوظيفة امتياز ابن الحكومة، وامتياز الدخل الثابت المضمون، وبسبب الوظيفة كان ينتقل - ضمن المنطقة ذاتها - إلى بلدات وقرى متعددة. وكنت معه لأنني الأكبر (الثاني في الترتيب بعد الأخت الكبرى). ثم وجد أنه من الأفضل أن يستأجر غرفة في مصياف - مركز المنطقة - تسكن الأسرة الصغيرة فيها، بينما يذهب هو إلى وظيفته في القرى المجاورة ويعود إلى البيت، وكان هذا يعني أن أدخل المدرسة في مصياف.

كنت أحب المدرسة دون سبب واضح، بل أستطيع القول إنني كنت متعلقاً بها. ومع أنني فقدت تميزي (في القراءة للكبار فمصياف ليست المجتمع الفلاحي العاطل عن العمل) إلا أنني تعلقت منذ صغري بقصيدة أحمد شوقي (سلام من صبا بردى أرق). ولم يسهر أهلي عند أحد، ولم يسهر أحد عندنا، إلا وطلب مني الأهل أن أقرأ القصيدة أمام الآخرين، وكنت أقف فوراً وأطلق عقيرتي بها.

وكان حزب البعث قد فتح عدداً من المدارس في الأرياف لتدريس ابناء الفلاحين مجاناً، أو بأقساط رمزية، ويدرّس فيها متطوعون - بأكلهم أحياناً - من طلبة الجامعة الحزبيين.

وفي مصياف كانت إعدادية «أبي ذر الغفاري». وكان فيها أبناء القرى المجاورة ممن انقطعوا عن التعليم بسبب الوضع المادي ثم استأنفوه بعد إتاحة هذه الفرصة. ولذلك كان معظم الطلاب كباراً

في السن، بالنسبة للمرحلة التعليمية النظامية. وقد تعلمت المرحلة الإعدادية في هذه المدرسة، وأنهيت دراستي فيها وأنا من أصغر الطلاب سناً.

ومرة أخرى فرض الشعر نفسه. «الأساتذة» البعثيون المتطوعون كانوا يشتعلون حماساً، وكان يجعلوننا نخرج في مظاهرات سياسية (ضد أديب الشيشكلي أو في ذكرى سلخ اللواء أو ذكرى تقسيم فلسطين) لا نعيها تماماً. ولكنهم كانوا يلقون علينا قصائد حماسية تكون في أغلبها من نظمهم هم.

بالنسبة لي في هذه المرحلة، ومع ملازمة (سلام من صبا بردى أرق) اكتشفت أن الشعر يمكن أن يكون مادة سياسية، ومع تأليبنا ضد الظلم والاضطهاد والإقطاعيين والزعماء (الذين كان معظمهم مشايخ) توجه اهتمامي إلى أنني يجب أن أكتب شعراً للتنديد بالظلم الاجتماعي. وكنت من الشعراء الشبان القلائل الذين لم يبدأوا بكتابة الغزل، بل بالهجاء الاجتماعي للرجال الذين يضطهدون النساء، ولرجال الدين الذين يستغلون الدين مالياً، ثم سياسياً ليصبحوا نواباً أو زعماء يدعمون النواب. ولكن أول قصيدة نشرتها كانت تسخر من «زعيم سابق».

ومع اكتشاف «وظيفة» جديدة للشعر، اكتشفت اكتشافاً آخر. فقد دفعني حماس الفتوة ووقاحتها إلى تقديم قصيدة في هجاء رجال الدين إلى رجل دين متميز ومحترم في المنطقة. إذ سألني إن كنت حقاً أكتب الشعر، وطلب أن يرى شيئاً منه، وبنوع من التحدي قدمت له تلك القصيدة الهجائية، وهو، كغيره من رجال الدين، ضليع في اللغة ومتآلف مع الشعر.

قرأ الرجل القصيدة بهدوء. ثم أخرج قلماً من جيبه وبدأ يضع الإشارات على الكلمات الخطأ لغوياً، أو التي تتسبب في خلل عروضي، ثم أعادها إليّ، وكان هذا يعني، بالنسبة لي، أنه نقّس القصيدة.

الحماس وحده إذن غير كاف، والتحدي لا يكفي، و«الوظيفة» الجديدة التي تحول الشعر إلى سلاح لا تكفي، إذا شئت أن تستخدم هذا السلاح يجب أن تتقنه وتبرع في استخدامه.

ولذا، لم تعد قراءاتي النهمة لكي أتسلى أو لكي أحفظ ما سألقيه باستعراضية، بل صرت أنتبه إلى «كيف» تكتب القصيدة.

بعد الإعدادية لم تكن هناك ثانوية في مصياف، فأكملت المرحلة الثانوية في حماة وحمص، وبعد الثانوية انقطعت عن الدراسة لكي أعمل معلماً وكيلاً، بعد أن سجلت في الجامعة في كلية الآداب - قسم اللغة الإنكليزية.

حتى ذلك الحين كنت متفوقاً في اللغة الإنكليزية والرياضيات. (حتى اليوم ما زلت أساعد أولادي في الرياضيات حتى يتجاوزوا المرحلة الاعدادية).

بعد أن منعني أبي من الالتحاق ببعثة لدراسة التمثيل في مصر أيام الوحدة، درّست سنة واحدة في إحدى القرى. وكانت قراءاتي كلها في الشعر المهجري. وحين ذهبت في العام التالي إلى دمشق لكي أدرس في الجامعة كطالب نظامي كانت معرفتي بالشعر المعاصر لا تتعدى الشعر المهجري إلا بشعر بدوي الجبل ونزار قباني. ولم أكن قد عرفت بمعركة الشعر الحديث، وكان ذلك في مطلع

الستينات.

في الجامعة كان يسيطر عليّ الإحساس بالتقصير والغياب. كنت غائباً عما يجري في دنيا الثقافة والشعر، كنت غائباً عن العصر كله.

فبدأت أتحول إلى فأر كتب حقيقي، وبسبب الوضع المادي كانت البسطة التي تبيع كتباً مستعملة ومجلات قديمة نسبياً، وباسعار ممكنة لي، هي الموئل الأساس، بالاضافة إلى ما أتاحته لي دراستي في قسم اللغة الإنكليزية من فرص اطلاع على الثقافة الأخرى بلغتها الأصلية، وبالتالي صارت البسطة تقدم لي كتباً ومجلات إنكليزية بأسعار بسيطة.

وهناك التقيت بمجموعة كبيرة من الشعراء الشبان الذين كانوا يتخاطفون مجلتي «الآداب» و «شعر». وكان بين المجموعة نزاعات متعلقة بالحداثة والكلاسيكية. معظم هؤلاء ترك الشعر والثقافة في ما بعد، ولكن من بين الذين استمروا بشكل أو بآخر صالح عضيمة ومسعف بارودي وصالح هواري (وكانوا يمثلون الكلاسيكية والمحافظة). بينما كان في الطرف الآخر كمال أبو ديب وعلي كنعان وفائز خضور وفؤاد نعيسة وفواز عيد. ولكن كان معنا عبد الكريم قاصد من العراق ثم أنور يونان ورشاد أبو شاور وأكرم شريم في القصة القصيرة (أحمد دحبور ونزيه أبو عفش جاءا متأخرين، ولم يكونا في الجامعة). ولكن كانت هناك أسماء لامعة خارج الجامعة مثل مصطفى خضر ولؤي فؤاد الأسعد. ثم الجيل الأسبق المتألق والراسخ مثل محمد الماغوط وخليل خوري وعلي الجندي ووجيه البارودي وبدوي الجبل. وفي القصة زكريا تامر وعادل أبو شنب ووليد إخلاصي وحنا مينة وسعيد حورانية وعبد السلام العجيلي، وكان يحتل مراكز النشاطات الثقافية شعراء كلاسيكيون من أمثال أحمد الجندي وأحمد علي حسن وحامد حسن ومدحت عكاش، وكانوا يحاربون الشعر الحديث بلا هوادة.

وذات يوم (١٩٦٤ على ما أظن) انعقد مؤتمر الأدباء العرب في اللاذقية، وعلى هامشه مهرجان الشعر العربي، وكنا قد ظهرنا على الساحة بما لا يدع مجالاً لتجاهلنا رغم عدم الاعتراف بالحداثة، فأعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المشرف على تنظيم المهرجان) عن مسابقة للشعراء الشباب لانتقاء خمسة منهم يشاركون في المهرجان، وبشرط ان تكون القصيدة كلاسيكية، قلت لعلي كنعان، وكنت أكثر خبثاً منه: تعال نسخر منهم، وقررنا أن ننظم قصيدتين كلاسيكيتين. عندي سبعة أبيات غزل في عيني زميلة جامعية جعلتها خمسة وثلاثين بيتاً. وعند علي كنعان مقطع غنائي من خمسة أبيات من قصيدة حديثة، كان قد نشرها في الآداب، أضاف إليها أكثر من عشرين بيتاً، وفاز يومها صالح هواري بالجائزة الأولى، وأنا بالثانية وعلي كنعان بالرابعة، أخذنا المكافأة وشاركنا في المهرجان، ثم نزلنا بهجمة مضرية في الصحف على تلك العقليات التي منحتنا الجوائز على قصائد مفتعلة منظومة، وقلنا يومها إننا كنا نبحث عن كلمة القافية أولاً ثم ننظم البيت رجوعاً الى الوراء.

الأدباء السوريون المتميزون والمؤثرون في الحياة الثقافية أمثال أدونيس ومحمد الماغوط وغادة السمان وبدوي الجبل ونزار قباني وحليم بركات وعمر أبو ريشة وغيرهم كانوا كلهم خارج سورية، وكنا

نقرأهم مثلما نقرأ السياب والبياتي والحاوي وجبرا والصبور وحجازي والخال وغيرهم، الوحيد الذي كان موجوداً، وشبه غائب لاقامته الدائمة في بلدته وعدم خوضه للمعارك التي من هذا النوع، هو عبد السلام العجيلي.

وهذا ما جعل معركتنا مع الجيل السابق أقل صعوبة، واستطاع ما سمي في ما بعد بجيل الستينات بسبب ذلك أن يحتل مكانته في الحياة الثقافية السورية، ويمكن الاستدلال على ذلك من المقارنة مع أبناء جيلنا في العراق مثلاً، كان الشاعر العراقي الشاب يواجه الجواهري من هذا الجانب، والسياب والبياتي ثم سعدي يوسف من الجانب الآخر، هؤلاء كانوا حاضرين شخصياً في الحياة الثقافية العراقية، بينما كان نظراؤهم السوريون غير موجودين في الحياة السورية.

أي أننا نمونا دون وجود أشجار كبيرة تعيق النمو، ودون صدامات محرجة مع شعراء كبار في الجانب الآخر.

كان اصطدامي بالحداثة مربكاً، إذ كنت قد وطدت النفس على الاتقان، وكان هذا يعني اتقان العروض والقواعد.

ما الذي يفعله هؤلاء بهذا الشيء الذي يشبه الشعر، ولا يشبه ما تعودت عليه وما قررت اتقانه؟ علي كنعان هو الذي «طوّل» باله عليّ، فنحن زميلان في صف واحد، وقد تحولنا بفعل بساطته الآسرة التي لم تكن تشبه شيطنتي إلى صديقين متلازمين حتى اليوم.

هو الذي ساعدني على اكتشاف مسألة وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت، وبفضل ما كنت أقرأه في مجلتي «الآداب» و«شعر» انتبهت إلى شيء أكثر أهمية من مسألة الشكل هذه، وهي أن الشعر قد صار ينظر الى العالم والى نفسه بطريقة مختلفة: نظرة مختلفة إلى الإنسان وتعامل مختلف معه وبالتالي مع اللغة والموضوع والحياة.

وقد ساعد على الاسراع في ذلك أيضاً شعورنا أننا مختلفون فعلاً عن الآخرين في الجامعة، ربما كانوا أكثر تفوقاً من الناحية الدراسية أو المالية وحتى الغرامية، لكننا كنا نشعر أننا مختلفون، وأننا نرى الأمور بطريقة مختلفة، وقد تجلى هذا الاختلاف حتى في التعامل مع المنهاج الدراسي (في قسم الأدب الانكليزي أو قسم اللغة الفرنسية، والذي كان عبارة عن أدب عالمي)، مثلما تجلى اختلاف زملائنا في التعامل مع مناهجهم في الأدب العربي.

ذات يوم أعطاني علي كنعان مجموعة شعرية لشاعر كان قد بدأ يلفت الأنظار بقوة، وهي مجموعة «الحب واللاهوت» لموريس قبق. وكانت اكتشافاً، حتى في قصائده التي على الوزن والقافية كان هناك الاختلاف ذاته في النظرة والتعامل، المسألة إذن ليست مسألة تحطيم شكل، بل هي تغيير زاوية النظر إلى العالم.

■ *في روايته «الزمن الموحش» يصف حيدر حيدر أحوال الإنسان الريفي وهو يهبط إلى المدينة، وأنت جئت الى دمشق في أوائل الستينات، ربما، كيف نظرت إليها؟ وما كان المألوف والغريب فيها؟ وإلى أية درجة تختلف دمشق اليوم عن تلك التي كانت؟*

■■ كنا فقراء، ولكننا كنا نكابر على فقرنا، وكنا نتمترس وراء الثقافة لإخفاء ضعف إمكانياتنا.

هناك جانب مؤسٍ ومضحك في الموضوع، أهل القرية كانوا ينظرون إلينا بحسد وإكبار. «هؤلاء هم الذين يذهبون إلى المدينة». وكانت هذه النظرة الخاصة توجه إلى كل من ينزل إلى المدينة، العمال والجنود بشكل خاص، ونحن لنا الميزة الإضافية، فنحن نتعلم، وفي الجامعة، وسنعود ومعنا «الحقوق».

كل شهادة جامعية كان اسمها الحقوق، وحين سجلت الأدب الإنكليزي، وشهادته اسمها ليسانس لم يرتح الأقارب لجواب أبي عن اسم شهادتي. فقالوا له: وبعد الليسانس؟ متى سوف يأخذ الحقوق؟

وقد أكلت «قتلة مرتّبة» من أبي بعد الثانوية لأنني كنت أريد أن أدرس التمثيل، بينما عقدة المنطقة كلها توجه الأولاد «النابغين» لأن يكونوا محامين أو أطباء «دكاترة».

هذه هي النظرة من هناك، أما كيف كنا نعيش بالفعل؟ فعلى الكفاف، بمصروف ضئيل يتدبره الأهل حسب امكانياتهم، ونستأجر غرفاً بائسة، وقد نتشارك أكثر من واحد في الغرفة الواحدة.

نحن كانت غرفنا في وسط المدينة، وكان من الممكن تأمين غرف مقبولة بإيجارات محتملة، فأهل المدينة فقراء أيضاً (أو مستثمرون) يريدون تأجير غرف، أما العمال والعسكريون (الرتب الصغيرة طبعاً)، وبينهم أقارب لنا فيسكنون في الضواحي، وفي أحياء لا تختلف كثيراً عن قراهم. وبسبب تجمعهم، معارف وأقرباء وأبناء منطقة واحدة، لا تحس، ولا يحسون أنهم في المدينة، بل قسم من القرية على طرف المدينة، وهناك اكتشفنا أن قسماً كبيراً من الذين يذهبون في الاجازات وهم يلبسون البيجامات (دليل التمدن) قد يقضون أعواماً لا يرون فيها وسط المدينة، وبالتالي لا يسهرون في مطعم أو ملهى، ولا يحضرون فيلماً سينمائياً، تيتي تيتي..

في هذا الجو تعلمنا، وكان أهلنا يرسلون لنا زوادات أكل من أطراف سورية إلى دمشق حين يتوفر أكل خاص، ويتوفر مسافر يجلب لنا هذه الزوادات ممتناً لأنه بسببها يؤمن نومه عندنا.

ولم يكن يثير مشاعرنا البائسة إلا البنات، كيف ستلفت نظر بنت لا تستطيع، بسبب وضعك الاقتصادي، أن تجلس معها في بوفيه الجامعة رغم رخص الطلبات فيها؟ وأنا شخصياً كان يسيطر عليّ إحساس أنني محروم من هذه الناحية لأنني ريفي متخلف. يومها صرت أخجل من العتابا، وحتى من أغنيات عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش التي أحفظها وأغنيها، دائماً لديّ احساس أن المدينة شيء آخر، أحسن مني.

في روايتي الأخيرة، «أعدائي» شاب يحب ظل فتاة، هذه التجربة هي تجربتي أنا، أنا فعلاً أحببت ظلاً، وفي الرواية أيضاً موقف المبغى الذي لا ينسجم فيه ابراهيم (الشخصية في الرواية) ويهرب منه، هذا حدث معي أيضاً، كان في دمشق مبغى، ارتفع مكانه مبنى كلية الهندسة الآن، وقد أخذني إليه صديق (مدعواً طبعاً) وحدث معي ما حدث لابراهيم، والأهم من ذلك أن التجربة الجنسية الفاشلة التي حدثت لابراهيم، إذ رأى وجه أبيه في الصورة المعلقة لزوج المرأة المغوية، هي تجربة حدثت معي أيضاً، وكنت في السنة الجامعية الأخيرة.

وكنا نمشي، نمشي كثيراً، نادراً ما كنا نركب الترومواي أو الباص، وكثيراً ما كان بردى يفيض على مفرق الجامعة عند المتحف الحربي فلا نستطيع الوصول إلا بعد أن ندور دورة طويلة جداً.

إذن كان هناك شتاء، وكان هناك شقاء، وكنا نتدفأ عند الضرورة على وابور الكاز، وخاصة بعد ممارسة الرومانسية والمشي تحت المطر.

الغربة التي اعتاد الشعراء أن يكتبوا عنها (مثل غربة حجازي في «مدينة بلا قلب») لم أكن أحس بها بهذا المعنى. كنت أشعر أنني على هامش المدينة بسبب الوضع الاقتصادي، وليس لأن «هذا الزحام لا أحد»، بل هو أحد، وأريد أن أندمج فيه وأن أتعايش معه، وأن أنال اعترافه، وكنت أرى أن المدينة ترفضني لأنني متخلف، والحل هو أن أتقدم، ولم يكن أمامي إلا الثقافة، وقد فشلت ذات يوم في استدانة ثمن ساندويتش (ثلاثة فرنكات) فنمت بلا عشاء، ولكنني بكيت يومها وأنا أتذكر أمي وأخوتي الذين يحلمون «أن يمضوا إلى حيث مضيت/ ثم يبكون ولا يدرون أني قد بكيت».

وفي تلك الفترة نشرت أول قصيدة لي في «الآداب» ـ وكان النشر فيها امتيازاً ـ بعنوان «لقيطان»، وكانت مهداة إلى علي كنعان، رفيق المعاناة والبؤس. وقد كتب عنها محي الدين صبحي في العدد التالي أنها تمس شغاف القلب (رغم أنه مسح بها الأرض دفاعاً عن دمشق التي اعتقد أنني أهجوها، وهو يجب أن يدافع عنها بوصفه دمشقياً).

حيدر حيدر لم يأت إلى دمشق ليدرس، جاء بعد أن كان معلماً ودعي الى الخدمة الاحتياطية، كان كبيراً ومتزوجاً ولديه أولاد وبيت ودخل ثابت، والأجواء التي حكى عنها في روايته أجواء مترفة (بالنسبة للأجواء التي عشناها سابقاً)، فيها شرب ومطاعم ونساء، وحتى نحن كنا قد صرنا موظفين ومعروفين، ونستطيع أن نجلس في المقهى أو نتناول كأساً في بار.

ولكن حيدر جاء مع موجة البعثيين الحاكمين، وهذه الموجة بمقدار ما كانت طهرانية وبريئة، كانت عدوانية تجاه المدينة وتتصرف من منطلق ثاري، وفي تصرفات الكثير منهم تلك النظرة الريفية المتخلفة التي ترى المدينة مبغى. (وهي شبيهة بأوهام الشرقي الذاهب إلى بلد أوروبي ويظن أن البنات واقفات بالطابور ينتظرنه في المطار).

نحن كنا نعيش المدينة من تحت، وهم عاشوها عائمين على السطح.

أما بالنسبة للأيام الحالية فلا أشعر أن هناك ما تغير في دمشق إلا أنها صارت أكثر ازدحاماً وأقل خضرة وشتاء، وهذا الازدحام وسط الغابات الاسمنتية يشعرك أن الإلفة قد اضمحلت. على أيامنا كانت دمشق قرية خضراء كبيرة وجميلة.

■ *بعد مسار طويل في الكتابة الشعرية هل تمكن الإشارة إلى المؤثرات الشعرية المتغيرة التي صاغت، ولا تزال، تجربتك؟ وهل اختلف منظورك اليوم إلى مواضيع الشعر ووظيفته؟ وكيف ترى إلى تلك العلاقة المعقدة بين حلم «الشعر الخالص» والوظيفة الاجتماعية التحريضية للقصيدة، في الشعر الملتزم وذلك في ظرف شرط عربي لا يترك للمبدع، كثيراً، حرية الاختيار؟.*

■■ تعمق الاختلاف عن الآخرين والذي أشرتُ إليه في كلامي السابق، ربما انشغلت لفترة أطول من اللازم في الشأن العام دون السماح لنفسي، بعد المجموعتين الأوليتين، في التعامل مع الكثير من قضايا الحياة الأخرى.

أتذكر الآن أنني قرأت لمحمود درويش مقالاً مؤثراً بعد خروجه من الأرض المحتلة وتسليط الأضواء المبهرة عليه (كان أصلاً هو الأكثر لفتاً للانتباه بموهبته الشعرية بين شعراء الأرض المحتلة قبل خروجه منها، ومنذ كتاب غسان كنفاني وتسرب بعض الدواوين). وكان عنوان المقال، على ما أذكر، « هل تسمحون لي بالزواج؟ ». وكان فيه دفاع عن حق الشاعر، حتى شاعر القضية، أن تكون له حياة سوية وطبيعية فيها ما في حياة أي إنسان آخر من تفاصيل يومية.

هنا يتداخل الموضوعان الواردان في السؤال، كانت كلمة « ملتزم » إما مسبة أو مفخرة، وقد احتجنا إلى وقت طويل حتى نقوم بفرزين خطيرين. الأول هو: قبل أن تكون شاعراً ملتزماً أو شاعراً غير ملتزم، أليس عليك أن تكون شاعراً أولاً؟ الموضوع لا يقرر الشاعرية، ولا يلغيها. في الحب والجنس والعلاقة الأسرية والعلاقة بالوطن والقضية الطبيعية والآخرين هناك أولاً شاعر، أو لا شاعر، بعد ذلك تأتي الصفة، الموصوف قبل الصفة والصفة تتبع الموصوف، كما هو الحال في الإعراب، وقد تلمسنا الحاجة إلى هذا الفرز بعد سيول من القصائد الخالية من الشعر والمتسترة وراء القضية.

والفرز الثاني هو الذي ساعدنا على أن لا نخجل من التزامنا (بعد إثبات شاعريتنا) وانتمائنا. كان هناك تيار يندد بهذا الالتزام. ويعتبره متسلقاً على القضية لكي يمالئ الجماهير. ودخلت كلمات مثل الحزب والامتثال والتنظيم الى المعايير الأدبية.

« هؤلاء يكتبون بأمر من الحزب أو السلطة، هؤلاء يجاملون الجماهير الأمية الغبية الجاهلة على حساب الشعر، هؤلاء يغرقون في اليومي ويُغرقون الشعر معهم بإبعاده عن الموضوعات الخالدة ».

هكذا كانوا يقولون. وكان في الكثير من ذلك مد غطاء الحرب الإيديولوجية في الغرب ضد المعسكر الاشتراكي (والماركسية) لكي يغطونا نحن به. ومثلما كان يتم استيراد النظريات النقدية والمذاهب الايديولوجية (العبث والسأم والوجودية واللاانتماء وضرورة أن يكون الشاعر بوهيمياً أو سكيراً أو حشاشاً أو شاذاً جنسياً) كان يتم سوق التهم علينا، نحن المساكين الذين لسنا في عالم اشتراكي، بأننا نشبه شعراء السلطة في الاتحاد السوفياتي.

بعد التقاط الأنفاس، واكتشاف عدم الحاجة إلى البقاء في موقع الدفاع عن النفس اكتشفنا، بفعل الثقافة والتثقيف، أمرين هامين: الأول هو أن هؤلاء (غير الملتزمين كما يبدو عليهم) ملتزمون أكثر منا بايديولوجيات تصر على ابعاد الفن والثقافة والإبداع عن الحياة.

ثم إن كبار فناني عصر النهصة قد رسموا ونحتوا بالاتفاق أو بالتزلف أو بالعقد المادي الواضح رسومات خالدة. وكانت موضوعاتها الملوك والأمراء ونساء البلاط ورجاله أو قصصاً دينية ترسم في الكنائس والأديرة. ولم يؤثر الدافع أو الدفع أو الاتفاق على سوية الابداع. أكثر من ذلك، إن التاريخ قد نسي النساء والرجال الذين في اللوحات، وبقيت اللوحات وقيمتها الفنية العالية، بل إن أحداً لا يهتم كثيراً بالموضوع الديني الذي في بعض اللوحات، ولكن بقيت فيها قيمتها الفنية.

وكبار الشعراء والمسرحيين كانوا يسعون للوصول إلى البلاط في فرنسا وايطاليا وانكلترا والمانيا لكي يستطيعوا تقديم ابداعهم، ثم تبين انهم مبدعون حقيقيون. بل إن التراث الذي تركوه في الشعر والمسرح بقي ذكره أكثر من ذكر العائلات التي كانت في البلاط، وكانت تحاربه أو تشجعهم.

وحتى في شعرنا العربي من يعرف من هو التنوخي أو العجلي أو المري الخراساني ممن مدحهم المتنبي؟ هل مدحهم ليرتزق وينافق؟ أم ليعيش؟ أم لمماشاة منطق عصره؟ في كافة الأحوال ترك لنا المتنبي مفخرة شعرية أياً كان الدافع لها.

والخندق الأقل أهمية، ولكنه الخندق الذي لا يجوز تجاهله هو تهمة المباشرة. وكانت هذه التهمة تطلق على كل شعر مفهوم. ولكن الهجوم الأساسي كان على الشعر الذي يتعامل مع الهم العام: «فلقتمونا بمفردات الخبز والجوع والوطن والقهر والظلم والخوف والشرطة والسجن. لم هذه المفردات المباشرة؟ اخرجوا من هذه الدائرة التي تخنقون أنفسكم فيها».

المفردات؟

أول ما علمتنا إياه الحداثة هو أنه ليست هناك كلمة شعرية وكلمة غير شعرية. هناك استخدام شعري متقن واستخدام غير متقن لأية كلمة.

وإلا لماذا تكون كلمات الرغيف والجوع والقهر وغيرها كلمات مباشرة وغير شعرية في قصيدة تتعامل مع الهم العام، ولا تكون كلمات البطن والنهد والحلمة والرغبة والاشتهاء مباشرة في قصيدة من النوع الآخر؟ ولماذا يحق للشاعر الذي يتعامل مع «الموضوعات الخالدة» أن يورد ذكر الموت والخلود والبعث والقيامة، ولا يحق لي أن أورد الدم والظلم والسوط والجنازة؟

أتعرف ماذا اكتشفنا؟

إنهم لإبعاد الإبداع عن الواقع يريدون أن يكون الموت هو الموضوع وليس الموتى. الحب وليس المحب أو المحبوبة. الخوف وليس الخائف، أي الموضوع وليس الإنسان، الفكرة المجردة وليس الذي يعيشها أو يعانيها. وكأن هذه الأفكار المجردة تعوم في الهواء ولا تمس البشر. أو كأن ما يجري في عقل الإنسان لا ينبع من حياته بل يسقط عليه من السماء. وبالتالي فبمقدار ما كانوا يدعون الحضارة والعصرية (وربما العلمانية) كانوا ينطلقون من الخرافة والوهم.

ثم ما هو هذا «الشعر الخالص»؟ يبدو لي الشعر الخالص مثل الحب العذري. أنا لا أصدق بوجود أي منهما. كيف أحب امرأة ولا أحب جسدها أو حتى عينيها أو صوتها أو ضحكتها؟ ما الذي أحبه إذن؟ كيف أحب امرأة بلا ملامح؟ هذه تصح على المكبوتين الذين لا يجدون الفرصة، وتصلح للعادة السرية وحدها. والشعر «الخالص» الذي ليس فيه ما يدل على أنه صادر عن إنسان، ولا يتفاعل معه إنسان آخر هو لا شيء. غير موجود. رامبو؟ كتب شعراً حول موضوعات. مالارميه أيضاً. من تريد أيضاً؟ بودلير؟ هل شعره خالص؟ كيف فهمته الرقابات وحاربته إذن؟.

قد يكون هناك ما يجب التعب للوصول إليه في القصيدة. قد يكون هذا عمقاً. وقد يكون اتقاناً لاستعمال معطيات غير مألوفة. وقد يكون هناك ما اسمه في نقدنا العربي القديم «توليد معان». ولكن ليس هناك قصيدة إذا لم يكن هناك ما تعبر عنه. حتى في الغناء، قد يردد المغني أصواتاً ولا يقول كلاماً. ليس بالضرورة، ولكن هذه الأصوات تعبر عن حالات، عن فرح، حزن، أشواق، فجيعة، هناك ما يتم التعبير عنه، وقد كانت الذريعة الأولى للحداثة وتهديم البنية السلفية هي أن تلك البنية لم تعد قادرة على التعبير عن التجربة المعقدة للإنسان المعاصر، هناك إذن «التعبير عن..».

وهذا لا يعني أنني أغفل مسألة أن الفن هو بالأصل «كيف» تعبر، وليس مجرد «ماذا» تعبر. ولكن هناك في الحالتين تعبير، تعبير عن...

■ *إن كان إنتاج العمل الأدبي، شعراً كان أم رواية، يتحدد بمستهلكه، بلغة معينة، أو بمستقبله، بلغة أخرى، هل تعتقد أن قارئ اليوم اختلف كثيراً عن نظيره في الستينات حين بدأت الكتابة؟ ولماذا؟.*

■■ يختلف طبعاً، ونحن اختلفنا، وإلا ما معنى الزمن؟ والزمن لا نلحظ حركته جيداً إلا في البشر. وكما نلحظ مروره في الشيب والعجز نلحظه أيضاً في تغير الاهتمام. هناك نبض يتغير ايقاعه.

ولكن هنا نلتقي مع أصحاب الموضوعات «الخالدة». ما يشغلني هو العدل، يسمى في اللغة الانكليزية Poetic Justice أو العدل المطلق. أظن أن المبدع مهتم بالعدل المطلق وليس بالعدل على أقساط. التقسيط شغل البازرجية والسياسيين.

وهؤلاء يبنون تحركاتهم على ما تحقق، وما يمكن تحقيقه، ذات يوم، مثلاً، صرنا نواجه أسئلة حول موقفنا من عملية السلام، الجميع يقدمون أجوبة منطقية ومقبولة، المبدعون يقدمون (أو يجب أن يقدموا) أجوبة غير مفهومة عند الرجوع إلى قواميس السياسة اليومية.

كنت أجيب دائماً أنني أريد العدل المطلق. فليعمل السياسيون ما يمكنهم. فليوقعوا اتفاقيات سلام. ولكن أنا أظل محتفظاً بمفهومي عن العدل. أنا أريد كل فلسطين. وما زلت أرى أنني عربي. يقولون لي: وماذا لو أرجعوا لكم الجولان؟ أقول: وفلسطين؟ ثم أقول: هذه المعاناة الفلسطينية والعربية الممتدة على مدى خمسين عاماً، هل نمسحها ونقول عفا الله عمّا مضى؟ في ذقن من سنزرعها؟ والقتل والتشريد والهدم والاقتلاع واليتم والبكاء والمجازر الجماعية...؟.

لا تظن أنني خرجت عن السؤال، أو أنني لم أفهمه. هذا هو صلب الجواب.

منذ بدأت الكتابة كانت مسألة العدل هي شاغلي، ولذلك فإن ما يرضيني في الحياة حولي كان قليلاً دائماً، ومهما كانت المتغيرات من حولي فإنني لا أرى أنها تغير من موضوعي. هذا يعني أنني لا أنشغل بتغير مزاج المتلقي. أتوهم أن لديه هو الآخر شيئاً جوهرياً لا يتغير، حتى لو لم يع ذلك.

أقول أحياناً من أجل التوضيح إنني وأنا طفل كنت أسمع الريح نواحاً، وأرى شجرة تتمايل أمام بيت أهلي. وكنت أتخيلها مرة ساحرة، ومرة جنية، ومرة متعبدة نادبة ترفع أيديها إلى السماء. كبرتُ وصارت الشجرة بمعطى الواقع شجرة، نباتاً. ومن خلال ما تعلمته صرت أعرف متى تزهر ومتى تعطش ومتى تعطي الثمار ومتى تيبس. ولكنني أعي أنني بهذه المعلومات أقمع الطفل الذي كان يراها امرأة. وبقليل من الشجاعة المستمدة من الابداع أقول للطفل: قم وتفرج على الشجرة وهي ترقص. قم وكفكف دموع الريح، أو اصغ إليها على الأقل. ولتبك معها إذا شئت. هيا، تشجع، وانس ما تعلمناه.

ولننس ما أجبرتنا عليه الظروف من تغير قسري. في الجوهر ما زال الطفل موجوداً. ومعه العدل

الذي لم يخضع للتقسيط والمبازرة.

قارئ اليوم تغير طبعاً، زادت معلوماته، وزادت مخاوفه، وزادت خيباته، والقارئ العربي، الذي لا أتوهم أنني أتوجه لغيره، تغير هو الآخر، ولكن الجوهري فيه وفي تطلعاته وفي مرارته وفي حقوقه لم يتغير أبداً. ويبدو لي الانشغال بالمتغيرات الأخرى مثل ما نفعله حين نزور أماً ثكلى ونريد أن نجنبها البكاء فنفتعل لها حديثاً عن ورود منزلها أو ضرورة تغيير قفل الباب.

أنا لا أتقن التعزية. أتقن أحياناً مغافلة نفسي في الحياة اليومية بالاستغراق في الضحك مستعيداً إرثي الديرمامي.

ولهذا فإن المتغيرات لم تؤثر على بنية عملي الفني، هناك شيء نضج. وهناك معرفة زادت، وهناك عمر تقدم، وإيقاع هدأ قليلاً، ولكنني أشعر أن هذا كله يعمل لصالح الهاجس الأساس، يزيد في توضيحه، ويطور القدرات للتعبير عنه.

ما يقتلني هو الاقتناع بالعدل النسبي، أُشبِّه الأمر بالسجين الذي يغافل حارسه ليطيل مكوثه في المرحاض دقيقتين اضافيتين. يشعر بالسعادة لأنه سرق هذا الوقت القصير. وربما كانت سعادته أكبر إذا نسيه الحراس في فترة التنفس عشر دقائق. هذا رجل نسي ما هي الحرية وقنع بفتاتها. نسي أنه في السجن، وإذا خرج من السجن يحس بالامتنان. ويظن أنه قد صار حراً في السجن الأكبر، بعد ذلك قد يتحسس حاجات أخرى تعلن عن نفسها لتؤكد له أنه لم يصبح حراً بعد. أين الطعام؟ والمسكن؟ وفرصة العمل والعلم؟ أين الكفاية التي تتيح الفرصة أمام المواهب لتتفتح؟ وللمتع الأخرى أن تمارس؟ متى يتخلص من الركض وراء اللقمة. أو الركض أمام الشرطة أو العدو ليحس بالأمان الذي يمكنه من التمتع بالفن؟... كم هي المسافة التي تفصل هذا الرجل عن شخص آخر وصل الى حد أن يدافع عن حق (جان جينيه) في الإبداع والحرية حتى وهو سارق وشاذ؟

■ *كثر الحديث، ومنذ سنوات، عن «أزمة الشعر»، وأن الحداثة الشعرية وصلت إلى منتهاها، وأن كبار الشعراء قالوا ما عندهم، كيف ترى الى هذه الأزمة؟ وهل تخص الشعر وحده؟ أم أنها مرآة لأزمات مجتمعية أخرى؟*

■■ هي مرآة لأزمات أخرى. ولكنني لن أسقط في هذا الفخ. فأنت تفتح لي الباب لقول الإجابة الجاهزة.

هي مرآة لأزمات أخرى، ولكن هناك أزمة حقيقية في الشعر ويجب الوقوف عندها وتأملها.

الأزمة هي أن الشعر، وطوال تاريخه، في أزمة، وطوال تاريخ الشعر هناك أحاديث متفرقة، هنا أو هناك، عن «أزمة الشعر». المشكلة هي في طبيعة الشعر. لا يستطيع الشعر إلا أن يكون في أزمة، وإلا توقف عن كونه شعراً. ولعل أول أزمة يواجهها الشعر هي في شعور الآخرين أنه يمكن الاستغناء عنه. ولذلك فهم ينصرفون إلى أمور أخرى معتبرين الشعر ترفاً أو زيادة أو مادة تسلية.

ما هي أزمة الشعر التي أطلقت مؤخراً؟ هل أن الشعر غير مرغوب؟ أو غير مقروء؟ نزار قباني وأدونيس ومحمود درويش يبيعون مئات الالاف من النسخ.

ليس هناك قراء؟ أعتقد أن الذين قرأوا بدر شاكر السياب أكثر من الذين قرأوا المتنبي في عصره (ومع الاحتفاظ باحتياطي الإحصاء حول تزايد عدد السكان) .

مَن الذين قرأوا المتنبي في عصره؟ قلة نادرة من الخلفاء والنقاد. وبعض أشعاره رددته المغنيات.

قيمة المتنبي جاءت من إعادة اكتشافه المستمرة. من النقاد والدارسين المتتابعين عبر العصور.

قيمة الشعر إذن قيمة مخبوءة. والآخرون يصرون على أنها يجب أن تكون مكشوفة ومتاحة.

هذا ليس تعالياً على الواقع وقفزاً نحو الادعاء أن « عصري لا يفهمني. وغداً سيأتي من يفهمني ويقدر قيمتي » . فأنا واثق أنه سيكون للمستقبل شعراؤه الذين يعبرون عنه. وسيكونون معزولين أيضاً. ويعيشون في « أزمة » . وهذا لا يمنع من وجود باحثين يكتشفون قيمة شعراء في عصرهم وفي عصور سابقة، مثلما يحدث الآن.

الشعر دائماً قيمة مؤجلة. وما يتداوله الناس هو الشائعة المتعلقة بالشعر. شائعة شاعر القضية أو شاعر النساء أو شاعر الحداثة.

يقول أوكتافيو باز : « ما يميز العمل الأدبي عن الكتاب، الذي ليس إلا للتسلية أو للمعلومات، هو أن الثاني مصمم تحديداً لكي يستهلكه القارئ. بينما الأول ـ الأدبي ـ فيتميز بامتلاكه القدرة على العودة الى الحياة » .

غير أن هذا لا يلغي أننا نعيش أزمة ثقافة بوجه عام. الثقافة كلها في « أزمة » . الاستهلاك هو سيد العصر، وقد بدأت مهرجانات التسوق تحل محل مهرجانات المسرح والسينما والشعر.

بالنسبة لدول المركز القوية لها تعامل ذو وجهين مع الثقافة. فهي (الثقافة عندها) إما أن تكون سلعة قابلة للتصدير والاستيراد واستخدامها لفرض الهيمنة على الاستهلاك العقلي أو الترويض والارضاخ العقلي. وإما أنها وسيلة معرفة مكرسة لخدمة القرار. ولقد بيّن ادوارد سعيد بشكل واضح أساليب استخدام الثقافة من قبل الاستعمار. كما أن هناك اختصاصات علمية عالية قد انطلقت من هذه الخدمة مثل علم الأقوام والأنثروبولوجيا. هي علوم نشأت في خدمة رؤوس الأموال والتجارة التوسعية لتسهيل اقتحام العالم.

وحتى مراكز الأبحاث اليوم تعمل في خدمة غير مرئية عند صانعي القرار.

ذات يوم تم الكشف عن تمويل من قبل المخابرات الأمريكية لنشاطات ثقافية. وكانت مجلة « حوار » بين الأطراف التي تتلقى الإعانات.

لدى العودة إلى هذه المجلة في أي وقت ستتساءل : ما الذي كانت تنفق عليه الاستخبارات الأمريكية؟ إذ ليس فيها ما يبدو عليه أنه يخدم السياسة الأمريكية. ولكن الذي لا يجد ذلك ما زالت تصوراته عن الخدمات التي يطلبها الاستعمار بدائية. نظن أن هذه الوكالة، مثل استخباراتنا العربية، تريد مخبرين وكتّاب تقارير.

الخدمة كانت ترويض العقل وتسهيل مرور المقولات. وحتى في الغرض السياسي يجب إظهار التعلق بالحرية وقيمها. يجب الدفاع عن الديمقراطية. ومن أجل ذلك انتقد الولايات المتحدة في عدة مقالات إذا شئت. يكفيها أن تنتقد قمع الحريات مرة واحدة في المعسكر الاشتراكي. يكفيها أن

تذكر فضيحة متعلقة بحرية كاتب في موسكو مقابل عشرين مقالاً يتسامحون بها عن الماكارثية والتمييز العنصري.

أحد مظاهر أزمة الثقافة، مثلاً، ما أسميه حصار التفاهة. «سحب خير» الإبداع وتقديمه على أنه فائض عن الحياة. وهم أنفسهم الذين يشجعون ما لا يقول شيئاً. ولكن الحصار أكبر من ذلك. ومثلما تقوم حملة تلقيح للوقاية من مرض ما، تقوم حملة تلقيح عالمية لعقول البشر للوقاية من الثقافة الجادة. ومواد التلقيح مئات الآلاف من الروايات والقصص والكتابات والأفلام والأشعار الرديئة المسطحة التي تتعامل مع الإثارة والجنس والخرافة والأبراج والعقد البوليسية والتجسس لتعود القراء على الاستسهال. وهذه المواد مغلفة بأساليب دعاية وجوائز وأوسكارات وتصدر قائمة «الأكثر مبيعاً» والتصنيف ضمن الـ «بست سيلر».

ونعود لنقرأ ما كتبه أوكتافيو باز عن البيست سيلر: «البست سيلر ـ الكتاب الأكثر مبيعاً ـ وسواء كان رواية أو كتاباً عن أحداث راهنة، يظهر في الجو مثل النيزك. يندفع الجميع لشرائه. ولكن بعد فترة قصيرة يختفي نهائياً. وكتب البست سيلر التي تستطيع المحافظة على نجاحها قليلة ومتباعدة. البست سيلر ليست أعمالاً أدبية. بل هي سلع».

ولكنها سلع تحقق مناعة يكتسبها العقل ضد كل شيء جاد.

في جو كهذا (محلي وعالمي) هناك طبعاً أزمة في الشعر وفي كل ابداع.

■ *المدافعون عن «قصيدة النثر»، ولها شعراؤها وصراخها وسلطتها الإعلامية، يسفهون الكثير من التجارب الشعرية، بل الأكثر ابداعاً بينها. هل تعتقد أن هذه الظاهرة أضافت جديداً شعرياً؟ ألا ترى أيضاً أنها أثر لسيطرة النقد الإعلامي وغياب النقد الشعري الجاد، الذي أثرى الحداثة الشعرية في زمن مضى، وأسهم في التعريف بها؟*

■■ سأبدأ الإجابة من نهاية السؤال.

في الخمسينات والستينات، حين بدأنا نحن، وقبلنا جيل الرواد، ثار لغط كبير وصل إلى حد اتهام الحداثة الشعرية بأنها مؤامرة استعمارية تستهدف الثقافة العربية و «أعز ما نملك»: الشعر العربي واللغة العربية. ولكن كانت هناك نسبة عالية من القراء الذين لم يتهمونا بالعمالة إلا أنهم لم يخفوا استغرابهم من هذه الظاهرة وعدم فهمهم لها، أو عدم قدرتهم على قراءتها، ناهيك عن الاستمتاع بها.

يومها جاء النقد ليشرح للناس: ماذا يفعل هؤلاء الشعراء؟ شرحوا الحداثة وماهيتها وأسسها ومبرراتها الفكرية والبلاغية. وراح هذا النقد يدعم مشروعية المشروع الحداثوي.

وكان النقد أيضاً مواكباً للإنتاج الشعري في الساحة الثقافية ذاتها، يوضح الإضافات ويسهّل الفهم واكتشاف الجماليات الجديدة.

ولا أنسى أيضاً أن الحداثة الشعرية كانت مواكبة لمشروع تحديثي طموح يتنطح لتغيير الحياة العربية اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً. ومن تحصيل الحاصل أن يشمل هذا المشروع الطموح الثقافي.

الآن غاب هذا النقد نهائياً. وغيابه جزء من الأزمة الثقافية التي تطرقنا إليها في الإجابة السابقة. لكن له أسباباً أخرى.

وأياً كانت الأسباب فالنتيجة هي الاعتراف بالغياب. وبما أن الطبيعة لا تقبل الفراغ كان لا بد أن يتقدم نقد آخر ليحل محل هذا النقد الجاد الغائب.

والنقد الآخر نوعان. النوع الأول، والذي سميته في السؤال «النقد الإعلامي»، هو المراجعة الصحفية السطحية والمستعجلة وغير المسؤولة. وهو نقد ينطلق من الرغبة في «التغطية». وهي تغطية مغرضة في كثير من الأحيان. وتنطلق من الرغبة في مجاملة المؤلف أو الناشر (والدعاية لأحدهما)، أو من التحامل عليهما.

والنقد الآخر هو النقد المتعالي على القارئ. فكما أن هناك من يكتب شعراً «يجب» أن لا نفهمه، كذلك هناك نقد مكتوب لكي لا نفهمه. وأقول، دون تنكيت هذه المرة، أن بعض القصائد، التي كنت قد استجبت لها وأحببتها، قد جعلني النقد المكتوب عنها أقل فهماً واستيعاباً واستجابة لها بعد قراءته.

هناك سبق اصرار وترصد بأن يُكتب ما لا يُفهم. وتحويل القراءة إلى قلع أضراس. لكن الحقيقة هي أن هذا النقد مثل ذلك الشعر «الخالص» لا يقول شيئاً. ولا يريد أن يقول شيئاً. يريد أن يمارس بهلوانيات لفظية تكون مبهرة بتعاليها بمقدار ما تكون غير مفهومة.

يصبح الآن مفهوماً أن تستفحل ظواهر «إبداعية» لا رادع لها. وإذا أضفنا إلى ذلك التضخم الإعلامي الذي أغدق علينا آلاف النشرات والصحف والمجلات التي يشرف على صفحاتها الثقافية أنصاف أميين، ووجود دور نشر متخصصة في النشر للشعراء على حسابهم (وبعد التضخم صار كل حديث نعمة من الطبقة الجديدة يريد أن يصير شاعراً، وكل مسؤول متقاعد أو مزاح عن منصبه يريد أن يصير شاعراً، وكل شاب وارث أو منتم إلى بلد نفطي يريد أن يصير شاعراً، وكل مراهقة تبحث عن النجوم أو النجومية تريد أن تكون شاعرة لتدخل «المجال») مع غياب أي محاسبة نقدية.. إذا أخذنا هذا كله بعين الاعتبار فهمنا سر التضخم الشعري الذي أصبنا به. وإذا أضفنا إلى ذلك أيضاً مرض نقصان المناعة الثقافية استطعنا أن نتوقع استفحال الظاهرة.

وسط هذا الجو ازدهرت قصيدة النثر. وإذا قبلنا أن الحداثة الأولى جاءت مواكبة لمشروع تحديثي، سيتبين لنا أن هذا الازدهار جاء مواكباً لأسوأ مراحل التدهور العربي. وهو ما نعيشه الآن.

وقد بدأت قصيدة النثر تطرفاً مفهوماً في حركة الحداثة. ففي كل حركة جديدة متطرفون. وكان تبرير الشعراء مقبولاً: القصيدة تتقدم إلى قرائها دون مرجعية مسبقة، ودون تواطؤ مسبق مع القارئ. تتقدم معتمدة على شعريتها وحدها دون الاعتماد على الإرث المتوافر في الوزن والقافية.

ولكن بسبب غياب النقد نقلت هذه القصيدة أمراضاً سارية أخرى. فالخاطرة الرومانسية والنكتة الذكية والطرفة والأقوال البليغة الموجزة والكتابة الانفعالية.. هذه كلها تنشر (تجد منابر تنشرها) على أنها شعر.

ثم هناك الالتباس بين الشعر والشاعرية. وهو المسؤول عن تمرير مقطوعات رومانسية (ربما كانت خواطر في مذكرات) على أنها شعر.

والالتباس الأخطر، والذي يبدو مسلحاً بالثقافة، هو مع الشعر المترجم. فالشعر، كما نعرف، هو ما يضيع بالترجمة. لأن الشعر خاصية لغوية. وهذه الخاصية لا تنتقل بالترجمة. كما أنه من المعروف أن

لكل شاعر «لغته». بمعنى أن الشاعر يأخذ الكلمة من القاموس ثم يستخدمها في شعره استخداماً خاصاً به هو، يشحنها من خلال تجاورها مع غيرها أحياناً، ومن خلال استعمالها استعمالاً جديداً أحياناً أخرى. وتأتي الترجمة لتعيد الكلمة الى القاموس وتُفقدها خصوصية استخدام الشاعر لها.

لا بد من الترجمة. فهي وسيلتنا الوحيدة لمعرفة ما يبدعه الآخرون. ولكن هذه المعرفة الناقصة شيء، واعتبار أن الشعر المترجم الذي نقرأه هو الشعر شيء آخر. كثير من الشباب يقلدون القصيدة المترجمة على اعتبار أنهم يقلدون الشعر، بينما هم يقلدون الكتابة التي سُحب خيرها. يقلدون ما ظل من القصيدة بعد ترجمتها.

الالتباس الأخير هو مع أرباع المثقفين ممن يتلقفون الشعارات الثقافية دون فهم أو استيعاب. كأن يطلق أدونيس تعبير، أو شعار، «تفجير اللغة» ليتلقفه آخرون يخطئون في الإملاء والقواعد (يندر أن تسمع أحدهم يقرأ قصيدته دون أن يخطئ حتى في التشكيل، وهذا سر تعاليهم وقولهم: شعرنا ليس للإلقاء. والإلقاء قتل للشعر) فيتحول تفجير طاقات اللغة، أو تغيير منطقها، إلى تهديم للّغة ذاتها.

ولكن !!

بعد هذا التوصيف كله هناك شعر في بعض قصائد النثر. وأنا لا أستطيع اعتماداً على أية مرجعية أن أنكر أن ما كتبه محمد الماغوط شعر. وهناك أيضاً شعر في بعض ما أقرأه. ولكنه «حبات من القمح وسط سطل من التبن».

نأتي الآن إلى السطوة. هناك سطوة فعلاً.

والسطوة نابعة من مصدرين: تمرد الشباب الذي يرون أنهم يقدمون جديداً مختلفاً، وبالتالي فهم يرون أن ما سبق تقديمه قد انتهى أمره وحقق أغراضه، ويجب أن يفسح المجال لغيره (مثلما كنا نقول عن القصيدة العمودية فنرفض بناء على ذلك أن نقرأ بدوي الجبل أو الجواهري). في ما بعد عقلنا وصرنا نقرأ الجواهري ونرى في شعره جمالية لا تتعارض مع جمالية أخرى كنا نسعى وراءها.

هذا منبع صحي للسطوة. يجب أن ينطلق الشاب من ثقته بأنه يقدم جديداً وسيقدم اضافة. هذا ضمان الاستمرار في تدفق الإبداع. وضمان أن الشاب لا يريد أن يكون نسخة عن غيره. أي أن من حقه أن لا ينسجم ولا يقبل ما تم تقديمه.

ولكن المنبع الآخر للسطوة هو دفاع الجهل عن نفسه بالهجوم على مصادر الإبداع الحقيقية. وهي معركة في كل مجال بين العملة الرديئة والعملة الجيدة. وقد سبق أن أوضحنا العوامل المساعدة لانتشار العملة الرديئة والمزيفة.

هل قدمت قصيدة النثر اضافة؟ أقول نعم. ولكن ما يزال الوقت مبكراً على تلمس هذه الإضافة.

لقد احتجنا إلى خمسين عاماً من قصيدة التفعيلة كتب فيها آلاف الناس مئات الآلاف مما أسموه قصيدة التفعيلة حتى انتهينا إلى ما لا يزيد عن عشرين شاعراً في الوطن العربي كله.

فلننتظرهم قليلاً. هم أيضاً سيعقلون. وسيقوم الزمن بغربلتهم.

* هذه شهادة من الذاكرة لا تعتمد التوثيق. وبالتالي فإن الأسماء الواردة ليست من قبيل الحصر، بل هي من قبيل المثال.



سأكون بين اللوز - ٢

حسين جميل برغوثي

حينما أمشي، ليلاً، والقمر كامل، في خرائب «الدير الجواني»، أشعر إلى أي مدى كان هذا مكانا قصياً، في البراري، ولم يكن ليسكنه «إلا وحش أو إله» بتعبير أرسطو، وله جلالة الخراب والقدم، وأراه في خيالي ينهض من خرائبه ويعود مضاء بسراج من الفخار فيه فتيل مبتل بزيت الزيتون، وحوله ساحة مرصوفة بحجارة ملساء، مكعبة، وصغيرة، تفيض بخطى رهبان وتراتيل، وضوء نجوم خافت، أيام كانت النجوم إشارة إلى القدر، والمصائر. وحوله، خارج السور، ثعالب، وضباع، وجن، وكثرة من كائنات لا ترى.

مكان «براني» تماماً، ومع ذلك سماه أهلي القدماء «الجواني»، وكأنه كان أقرب إليهم من «حبل الوريد». اسمه نفسه ساحر، يشبه معبداً يضيء على تل في أغوار روحهم هم. برانية الموقع، وجوانية الدير في اسم واحد. سحر!

وقد يقول بعض حكماء البوذية لمن يفكر مثلي: «أنت لا ترى ديراً ولا خرائب دير، بل يسيل ذهنك إلى خارجه، ثم يتجمد ويأخذ في نظرك هيئة دير وخرائب دير، فيرى ذهنك نفسه لا غير». فليكن! في أقصى روحي دير جواني ما، وحكاية «قدورة» بابه.

وقدورة هذا كان «هنا»، قبل أن أولد، و «من قبل ما كان الشجر عالي»، ولم يزل يعزف على ربابته على سطح الدير، وكأنه لم يتنازل حتى بعد موته عن قطع الطرق: فيوقف ذاكرتي عنده، بوتر وأغنية، كي تكون بدايتي قاطع طرق لا غير.

كان أشقر، أزرق العينين، ويسكن في الدير مع «كايد»، أكثر إخوته سطوة، وذراعه الأيمن. ولم

يعش لهما ولا ولد واحد.

في البدء، تزوج «كايد» من «سعوطة». وأنجبت له عدة أولاد ماتوا الواحد بعد الآخر. فشعرت سعوطة برائحة موت في رحمها، بخراب ما. ولما رزقها الله بولد يدعى «نايف»، وبسبب من هذا الحـ[illegible] الخراب، ربما، صارت تدور على الكهوف السحيقة، والقريبة من الدير، حيث تسكن هياكل [illegible]ى مسجاة بسلام في حوض ماء من أيام الرومان، أو حتى الكنعانيين، وتنعف العظام المنخورة إلى الخارج، وتزيح رائحة الموت من المنطقة كلها. نعفت العظام، وكنست التراب، وعادت الى الدير، منهكة، فألبست «نايف» خير وأجمل ملابسه، وعطرته، وغفت قربه على الحصير. وعندها حلمت حلماً غريباً فعلاً.

حلمت بالدير مضاء بالسراج، وفارغاً، وبابه مفتوح، فدخلت امرأة تلبس السواد، صامتة، ووقفت في الزاوية الأبعد للدير، بين الظلال، وكأنها حارسة على روح المكان، وحدقت في «سعوطة»، زمناً، ثم قالت لها: «أخرجت عظام موتانا، واسترحت الآن؟ سأخرج نايف من ديره..».

واستيقظت سعوطة من حلمها فزعة في العزلة، وفركت عينيها، ولم ترا احداً، فاستعاذت بالله، ثم نظرت إلى نايف، وهزته، فلم يتحرك، فيه سكون الموتى، وجثته هامدة. قالت أمي بأن سعوطة حلفت بالله ليلتها أن لا تزيح عظام الماضي أبداً، أبداً، ما دامت حية. ولعل هذا ما جعلها تصبح، في أواخر عمرها، «داية القرية»، فاختارت توليد المستقبل بدل إزاحة عظام الماضي.

كانت من عادات نساء قبيلتنا، أيامها، أن يحتفلن بـ «خميس الأموات» خميس وثني الجذور، سحيق القدم، من «أعياد الربيع»، والبعث. كن يسلقن بيضاً كثيراً في ماء تغلي فيه قشور البصل الحمراء، فيصبح البيض أحمر وبنياً، ويتزخرف بالوان ترابية. ثم يخبزن خبزاً «مخمراً»، أصفر كالليمون، من حبوب الـ «عصفر» المنشورة فيه، ثم يحملن ما خبزن وسلقن على صوان من قش مصبوغ هو الآخر، ومنسوج على هيئة زخرفات هندسية مجردة وملونة، من إرث هذه المنطقة من العالم، ثم ينزلن بكل قيامة الألوان هذه الى المقبرة، في صباح خميس ربيعي دافئ، ويقعدن فوق قبور موتانا وموتاهن، بين شجيرات «البصلون» ذات الزهور الزرقاء الكبيرة، والناعمة، حين تكون المقبرة منقطة بالأزرق منها، ويوزعن البيض والحلوى والخبز على الأطفال، ويأملن أن ينبعث موتاهن كما ينبعث العشب حين يشق قشرة التراب، أو كما تولد فراخ تشق قشور البيض، أو كما تنبعث الألوان نفسها، وتلك طقوس نسائية لا رجل يشاركهن فيها.

لكن سعوطة لم تحمل صينيتها إلى المقبرة العادية، بل ذهبت بالحلوى والخبز والبيض إلى كهف يدعى «المربّية» ـ، كانوا دفنوا نايف فيه، أو «فيها». قعدت في الرطوبة، في هذه الرائحة الخاصة التي تميز كهفاً يشبه حبة «فستق» مغلقة على ما في جوفها، ولا تنفتح إلا ليدخلها طفل مات. وبكت، وكأن الدموع مطر تستغيث به كي يبعث نايف حياً، مع النرجس، والاقحوان، وخضرة

العشب، والشمس . هبط الليل وهي قاعدة أمام صينيتها. فجأة سمعت ، من أغوار «المربية» صوت انهيارات غامضة، وكأن جهة من الجبل تنهار، ثم سمعت صهيل خيل أقرب لصهيل الجن منه إلى الخيل. لم تستطع الوقوف من الرعب، وأخذت ترجف وتزحف إلى الخلف، على مؤخرتها، تاركة صينيتها هناك. حتى وصلت الباب.

لما بلغ قدورة خبر نايف، وحلم سعوطة، لم يلفظ لفظة واحدة. ومر زمن من الصمت. كان أقسى من حجر، وأرق من وتر ربابته، وبالتالي، لم يقل ما في قلبه إلا لربابته. كان يدخن أرجيلته على سطح الدير، ويتأمل الأودية المقمرة العميقة حوله، ومعه تسهر أمي، وسعوطة، وأخت له. تناول ربابته وبدأ يغني عن ليال بيضاء لم تأت أبداً لـ «تمحو سواد الليالي»، وعن وعود بنجوم لم تبرق إلا كالخيال إلى زوال، ثم غنى مقطعاً عابراً عن «غريبة عن الجبل»، أي لا تدرك منطق المكان الذي اغتربت فيه، وعنه. وسعوطة من فرع آخر من قبيلتنا، وقرية أخرى، أي «غريبة»، ليست من «هنا». والتقطت تلميحه عنها، ولا أدري بماذا شعرت عندها.

لكن أمي كانت «غريبة»، أيضاً، وتعرف مشاعر الغريبات جيداً، فقد تربت يتيمة، وامتهنت الرقص والغناء زمناً في مواسم فلاحي المنطقة، فسألتها عن «مشاعر الغريبات»، الشبيهات بـ« سعوطة»، فغنت:

«يا راكبين الخيل زوروا لي حبيبتكم
وان قصّرت الخيول،
شدوا لي همتكم!»

وتخيلتُ سعوطة، وهي قاعدة على سطح الدير، وقدورة يغني، تنظر إلى أقاصي الجبال المقمرة، في الشمال، بعيداً، وتتخيل أهلها يركبون سبع خيول بيضاء، في مسالك الجبال الموحشة، في الطريق الى زيارة «الغريبة»، وربما لم يأت منهم أحد، ولا حتى في العيد، وشعرت بحسرتها ، وأنها «غريبة عن الجبل».

«ولا تطلعي على السلالم
هب الهوا غربي
ويش يحرق القلب، غير الليل والغربة.»

ورغم الغربة لم تنكسر روح سعوطة أو روح أمي في الدير الجواني، عندما كان قدورة حياً، حتى

أن أخته مستها النشوة، ذات صباح، فانفلتت ترقص وحدها في الجنائن، وتغني، وتضحك بين الزيتون، حتى حسبوا أنها جنّت، ولما أوقفوها قالت: «كيف لا ترقص من ترى حولها رجالاً كهؤلاء؟»، أي قدورة وأخوته. وواصلت الرقص.

مات كايد هذا، فجأة، قدراً من الله. فتزوج قدورة من زوجته، سعوطة، وتبنى ابنته، نايفة، محض طفلة صغيرة لا تعرف شيئاً عن الدنيا بعد، وتزوجت طفلاً آخر أصغر منها، من قرية قرب نابلس – منطقة نائية في البراري، بمعايير تلك الأزمنة. صارت تخلع عن رأس «عريسها» طاقيته البيضاء، وتلعب بها معه في التراب.

كانت تلملم حطباً في الجبال، يوما ما، حين عضتها حماتها في كتفها، لأنها تفوقت عليها في جمع الحطب. لم تحتمل الإهانة، فصبرت حتى أول الصبح، ثم تسللت من غرفتها، سراً، وفتحت بوابة البيت، عائدة الى الدير الجواني، مشياً على الأقدام، في رحلة نحو أصلها وبداياتها في ذلك الجبل. كانت الطريق موحشة، بغيلان وضباع وجن، وكائنات أخرى، لما هبط الليل. فرأت قناديل في بيت أحد الفلاحين في الطريق، فدقت بابه، ونامت هناك.

لما استيقظ اهل زوجها ولم يجدوها بعثوا بفارس منهم الى الدير الجواني كي «يعيدها إليهم». فوصل إلى هناك قبلها. ركب قدورة فرسه، وحمل بندقيته، وخرج باحثاً عنها في الجبال، فوجدها في بطن «شِعب» ما، وأردفها خلفه على ظهر فرسه، وأرجعها الى الدير. ثم قال للفارس: «لن تعود إلا إن دفعتم ثمن ضياعها في الجبال». «وما هو؟». «أخذتم منها عروة من ذهب في طرف سلسال ذهبي، أعيدوا لها عروتها.» كانت «العرى الذهبية» نادرة، وطافوا طويلاً، حتى وجدوا عروة عثمانية عند عجوز ما في إحدى القرى، فاشتروها، وبعثوها إلى الدير. قلّب قدورة العروة بين يديه، وقال: «لن تعود إلا إن دفعتم مهرها كاملاً». «لكننا دفعناه». قال «ادفعوه مرة ثانية، هذا ثمن كرامتها».

مرت سنة حتى جمعوا مهرها الجديد، وأتوا به إلى الدير. فقال قدورة: «جاءت إلى الدير هاربة، ولن تخرج منه إلا عروساً جديدة. زفوها زفافاً ثانياً» وزفوها. ولكنه أوقف زفتها في باب الدير وقال: «قبل أن تأخذوها لديّ شرط أخير: إن عادت الى الدير مرة أخرى، ستدفعون مهر كرامة قدورة نفسه، ومهرها غال ولن تقدورن عليه».

لا عجب أن ترقص أخته في الجنائن حتى حسبوا أنها جنت «لأن لها إخوة كهؤلاء»!

•••

أما لِمَ كنت انا اتذكر حكايات الجبل هذه، وأنا أمشي، كعادتي ، بين جنائن اللوز المقمرة حول ب نا، وبالكاد أتنفس، بسبب من ورم جديد في الرئة، وأطل على شبح الموت، فسؤال آخر. ربما

كنت أتنفس بالحكايات هواء أمكنة وأزمنة اخرى، لأشعر بفضاء مقمر آخر في داخلي، وأعود الى «دير جواني» ما في روحي، يمنحني قوة البدايات كي أواجه «قسوة النهايات». فالخيال طاقة.

ولكن الورم اشتد، ولم اعد قادراً على التنفس، وضاق صدري بما فيه، فقال لي دكتور أمراض الدم في مستشفى رام الله، في الصباح، «السرطان قد يكون رجع». كان متوتراً لأن ابني، آثر، كان معي. «لم تحضرون أولادكم إلى المستشفيات؟ هنا جراثيم وأمراض! أعده إلى البيت، وارجع، حالتك طارئة.» لا شيء ينتهي تماماً في هذه الأرض المقدسة، وكل شيء يرجع، أو كما قال المتنبي: يظل يجيء الذي قد مضى، لأن الذي سوف يأتي ذهب!

قضيت سبعة عشر يوماً في مستشفى رام الله، في غرفة تفتح على دهليز مضاء بالنيون، دائماً، ولم يدخله أي ضوء طبيعي منذ عقود، ولن يدخله أبداً، وكأن من «أسس» الهندسة المعمارية للمستشفيات والسجون عندنا فرض «عزلة ضوئية» على المرضى. فالمستشفى والسجن طرفا تشبيه واحد.

عندما جاءت السلطة الفلسطينية، وتسلمت سجن رام الله من قوات الاحتلال الاسرائيلي، مثلا، فتحته للزوار العاديين، والسجناء السابقين فيه، فرأيت «فن التصميم المعماري» عارياً هناك: زنزانة لم أصلها، حتى في الظهيرة، إلا عبر نفق مظلم يقود إلى كهف، فأضأت عيدان كبريت كي أرى في العتمة السائدة. فوجدتني على رأس سلم درج حجري ينزل إلى الأسفل، على اليسار «درابزين» من الحديد، وعلى اليمين جدار رطب يبدو وكأنه نحت بعناية خاصة، وبعد آخر درجة بركة ماء مستطيلة، وعلى يسار الدرابزين مباشرة، بركة أخرى، وفي البركتين ماء يبلغ علوه متراً على الأقل، ماء آسن ضارب الى الخضرة، على سطحه قش وحشرات ووعد بعذاب سرمدي. هنا، في الماء، كانوا يضعون السجين في «عزلة انفرادية»، في العتمة الدامسة. قربي يقف «جميل أبو سعدا» – أستاذ بيولوجيا في جامعة بيرزيت – وجهه تشوه وهو يحدق في الماء، ثم قال: «هنا قضيت ليال كاملة، يا حسين، في هذا الماء نفسه! لم استطع لا الجلوس ولا الوقوف!»

في آخر الليل في المستشفى، عندما تنام الممرضات، ويحل صمت، أتكئ على السرير، تحت أزيز النيون، وجسمي كله منتهك، مخرم من الإبر، وبقع سوداء وخضراء في ذراعيّ. وفي دمي، بدل الشهوات، ليترات أدوية تكفي لأعرف ما معنى «مطر الكيمياء». هذا هو التعبير الذي خطر ببالي بالضبط، حين قيل لي سأخضع للعلاج الكيماوي قبل سنتين: «مطر الكيمياء». تخيلت انهم سيوقفونني في «حمام» مغلق، على مصطبة من الإسمنت المسلح – هذا الإختراع الروماني الرهيب، الإسمنت المسلح! – ومن فتحات في السقف تمطر محاليل كيماوية على جسمي كله. ومنها محلول أحمر حمرة قانية، في كيس بلاستيكي يثير الغثيان، لاحقاً سيصبون منه ليترات في دمي.

لتلك الغرفة شباك عريض يطل على قاعة اسمنتية مهجورة، لم تكتمل، مرمية فيها صناديق أدوية

فارغة، «تبرعات» من «الأشقاء»، و «الأعداء»، و «الأخوة الأعداء»، لـ «شعب الانتفاضة» ، وإبر قديمة، وأكياس دم مستعملة. ركام حولي، بدل جنائن اللوز . وانتبهت إلى قطة سوداء واقفة في وسط القاعة، تحت شبح الضوء، هزيلة، كتلة عظمية في الحقيقة، تعطس بعنف، وتهتز من ذنبها حتى رأسها، وتحاول أن تستفرغ ما في باطنها عبثاً. يبدو أنها ابتلعت أدوية، أو شظايا إبر، مع بقايا أكل المستشفى. وكان ينزل من فمها زبد أصفر، وشعرت بأنها مثلي تماما: فأنا أرغب أيضاً أن أنزع الإبر من ظهر يدي، وأستفرغ كل ما في باطني، وفي ذهني، وأحمل كتبي، وجلدي، وثيابي، وأغادر، إلى الدير الجواني، وإلى جنائن اللوز. ذهني يشبه هذه القاعة، ويحتاج أمكنة واسعة، مقمرة، ومفتوحة على درب التبانات، على المعمار الإلهي نفسه. ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل! لو خدروني، بدل هذا الصحو!

أفكر في ابني، آثر، بلغ الثالثة الآن. هل هو نائم، أم يلعب في جنائن اللوز، ويسأل أمه عني؟ أكاد أسمع ضحكاتهما هناك، حيث لا أصل، في جنائن لم تعد في متناول الأيدي، سأعود إلى الجنائن، سأعود، فجسمي ليس بالضبط أنا، مهما أمعنت في غيها الإبر! «وكأنني قد مت، قبل الآن، أعرف هذه الرؤيا..».

ولكنه أتى في الصباح، في وقت الزيارة، مع بترا، زوجتي. لمحته يمشي أمامها في الممر، بين الزوار، ويضحك، ولمع في يده الصغيرة غصن لوز عليه حبات ناعمة خضراء. ركض إلي، فرحاً، وقال «حسين، حسين، وينك؟ أنا والله كنت أبحث عنك!؟». وأعطاني الغصن. كنت وكأنني على شاطئ بحر، والدنيا ضباب، ولا أرى شيئاً، ولا أدري أين أنا بالضبط. ورأيته، قادماً على الرمل، من بين الضباب، وشعره مغسول بهدير الموج، ويعطيني «غصناً ذهبياً» يخرج منه جني صغير يدلني على الطريق. فشعرت كأنني في حلم بعثه جبل الآلهة إلي، حلم يشبه رد مظفر النواب حين قالوا له لن يوصلك البحر إلى البصرة، قال: «البحر سيوصلني»، قالوا لن يوصلك البحر إلى البصرة قال «البحر سيوصلني، أو تأتي البصرة في الأحلام وتأخذني». والغصن الذهبي في يده يشبه البصرة في الأحلام أتت لتأخذني إلى «الخارج» إلى مكان لم يعد نيله بالمستطاع، وليس في متناول الأيدي. وخطر ببالي قول محمود درويش:

«إذا مرت على وجهي، أنامل شعرك المبتل بالرمل
سأنهي لعبتي أنهي
وأمضي نحو منزلنا القديم على خطى أهلي
وأهتف:
يا حجارة بيتنا صلي»

ومضيت نحو منزلنا القديم، ولكن في الضوء الخطأ، في مساء خماسيني تعيس. كم فوجئت بخضرة العشب وقد صارت هشيماً يابساً لا أمل فيه، وحتى حبات اللوز كانت قاسية، ومتسخة من الغبار، في أعالي الشجر، وبيوت النمل بدت مهجورة، وفوضى حيث نظرت، في قلبي وفي خارجه.

« يا زمان
زي عشب ناشر عالحيطان! »

رجعت ليس لأني نجوت، بل لكي أسافر بعد يومين الى مركز الأمل للأورام السرطانية في عمان. فوضى في قلبي وفي خارجه. لكن لا توجد فوضى، بل نظام آخر للأشياء، ربما.

●●●

« هذا مساء قياموي، » قلت لنفسي.

كنت قاعداً تحت شباك بيتنا العتيق، قبل السفر، عندما بدأ طفل أبله أعرفه، يعزف على الـ « هارمونيكا » لحناً بعيداً، مضطرباً، ضائعاً في الهواء، هناك، خلف جنائن اللوز، وبسبب من العزف، هذا العزف، ربما، بدأ الغبار الأشبه بدخان أبيض تسفوه فوق الجبال والشجر ريح خماسينية – شرقية خانقة، يرتفع ويتجمع، فوق، ويتحول إلى صفرة حادة، تشبه « غبار الذهب المصحون »، ثم بدأ، من الغرب، طفح أحمر غريب يشبه سيلاً من شفق قلق يزحف شرقاً، وفي جوانبه دوامات سوداء وخضراء وبنية، تتقلب وكأن السماء نفسها ستغلي، ولا شمس هناك، لا شمس أبداً. في زاوية منعزلة، غرباً، فوق الأودية، لاح القمر أزرق كالحا ثم اختفى تماماً. فجأة، فوق القرية القديمة، بدأ يطفح ضوء أشد سطوعاً من البدر، إشراقي، يصعد من تحت، من الأودية، ربما، وينتشر وكأن يداً خفية تدهن الأفق به، لترسم إشراقة صوفية، فبرزت أكثر قبة الجامع الخضراء، كصدى آخر لقبة السماء الحمراء فوقها، وشعرت بأن شيئاً سيقع، ستقع السماء على الأرض، مثلاً. فيلم من أغرب ما يمكن من ألوان وخطوط.

أما الضوء نفسه فصار غامقاً. يشف ويزيد ثقلاً على الجنائن، كظل إله وثني يمرق فوق. والريح انقلبت إلى غربية باردة كادت أن تقتلع الورد أمامي. غمرتني رائحة نعناع بري، وورد، ولكنني شعرت بأن هذا العطر من نذر القيامة، « أم أنه العصف الذي تنحل فيه الروح والرؤيا وتنحل البلاد »؟ حتى أمي لاحظت غرابة الجو، فقلبت نظرها في أحواض النباتات التي زرعتها، وقالت « كل القطط اختفت اليوم، ولا قطة بقيت هنا ». خلفها، فوق البئر العتيقة، « سلك » غسيل عليه عصفور رمادي تكاد الريح تشلع اجنحته، ولا يطير، بل يتشبث بمكانه.

حتى آثر، الذي بلغ الثالثة الآن، قعد قربي خائفاً، ثم قال: «حسين، انظر الى البحر الذي فوق!» (التسمية التي يطلقها على السماء). لم أجبه، كنت مذهولاً تماماً، وأراقب، فأكمل، «حسين، أريد فستاناً!». قلت «الفساتين للبنات، أنت ولد». قال: «طيب. أريد بأن أصير بنتاً!». شردت في رغبته في التحول. قلت سيصبح أنثى لسبع سنين، مثل تايريزياس، عراف معبد دلفي، ثم يرجع ذكراً، فتعترف به جنائن اللوز عرافاً لمعبدها، وأحكم من ينطق باسم الآلهة!

ثم امتصت روحي كلياً رمانة لم أنتبه إليها من قبل، خضراء جداً، زرعتها أمي في حوض حجري بدائي تحتها هشيم يابس، وزادت حدة خضرتها عتمة الضوء، وبرز أكثر، بالتالي، حضور الـ«جلنار» – زهور الرمان الحمراء الأشبه بنيران شفيفة غاية في النعومة والإيحاء، وبدت كضربات فنان بفرشاة وحشية، على خلفية خضراء داكنة، وكانت تشرق بنور غريب أشبه بشطحات صوفية لا يصح عليها لا نقل ولا عقل، وحتى أنا نفسي بدوت إشاعة في أذن المكان أكثر مني وجوداً صلباً. لقد استيقظت الأشياء! لا تنم أنت! من زمن وأنا أحلم أن أعود طفلاً، بعد نضوجي، كي استيقظ.

فجأة قال آثر، وكأنه التقط هذه الفكرة من أغواري، : «حسين، لم لا تصير أنت آثر، وأصير أنا حسين؟». غريب، روحي وروحه يعرفان بعضهما من حياة سابقة، حتماً، وإلا لما التقط ما أفكر فيه. نعم، نعم، قلت لنفسي، القطط لم تعد، والضوء غريب، وشعرت بخوف، بحاجة إلى الهرب، كالقطط.

«الدنيا مقلوبة. كان يجب أن يأتي هذا المطر قبل عشرين يوماً، وليس الآن»، قالت أمي. «نعم، نعم، مقلوبة، هذا أكيد،» تمتمت محتاراً. وطار العصفور عن سلك الغسيل إلى الرمانة، ووقف قليلاً بين «قناديل الجلنار»، ولما لم يستطع مقاومة هبوب الهواء، طار بطريقة مائلة، وكأن الريح سفته معها، وكان يشبه أغنية فيروز:

«وقصتنا الغريبة شلّعها الهوا..»

وذلك الأبله يعزف على هارمونيكاه، لم يزل... وانبعثت عطور سبق وشممتها، روائح نعناع من الماضي، وتشابيه مدفونة في تربة الذاكرة. كل شيء بدا مثل صينية «سعوطة» التي حملت عليها كل قيامة الألوان إلى كهف «المربية» كي تشهد قيامة نايف من موته. وأفاقت في الكلمات المنسية منذ حياتي السابقة في دورة التناسخ الأبدي هذه، حيث يرجع كل شيء، ولا شيء يرجع تماماً.

كنت قرأت لمحمود درويش، قبل ثلاثين عاماً، قوله:

«خلت أني فراشة، في قناديل جلنار».

وتذكرت التشبيه وأنا أحدق في وهج الجلنار. لم أشعر بأني فراشة بيضاء في القناديل، كنت مريضاً، وثقيلاً، وأبعد ما أكون عن بياض الفراشة. ولكن القناديل تتوهج في هذا الضوء الغامق، وحدها تتوهج، وحدها، وتضيء كسرب شموع في أيدي فرسان على خيولهم يمرون، ليلاً، في أساطير أهلي، في عرس صامت.

ألم تحن قيامتي بعد؟ سأنضج عما قريب، مع اللوز، والرمان، والورد، وأقول لهذه الجنائن: قد نضجت! وإن ضحكت ستشرق الشمس، وإن بكيت ستمطر، وسأرجع طفلاً، وإن لم استطع الآن، ففي حياتي الحالية سأحيا لأعرف، لكن في حياتي التالية في دورة التناسخ هذه سأرجع إلى الأرض وأمشي عليها كطفل – نبي.

•••

سافرت إلى «مركز الأمل» — للأورام السرطانية، في عمان. وأقمت هناك شهراً كاملاً، في «الرصيفة»: مدينة من غبار. والانتظار المرعب. انتظار نتائج الفحوصات. جسمي نفسه كان يتصلب، وتقل حركته، ولا بكاء ولا فرح، مشروع تمثال. ولمن ينتقل من مستشفى إلى آخر، وينتظر قدره، مثلي، كل «كيمياء الروح» فيه تستند إلى أية قوة مغناطيسية هي الأقوى في قلبه: الأمل أم سينما الهلاك هذه. والسؤال، عندي، ليس متى أو كيف أموت، ولا حتى ثنائية الأمل والهلاك، بل ماذا سأخلق من نفسي، الآن، كي تكون نهايتي احتفالاً سامياً ببداياتي. فأجدني بدل الإحتفاء السامي بالبدايات أشبه هذا الفيلم الاميركي لمخرج مصاب بالإيدز، فيلم كله بالأزرق، لا تمرق فيه سوى أشباح أشياء زرقاء، وصوت المخرج يحكي: «أية جحيم هي غرفة الانتظار....» وأية جحيم هي الرصيفة! مدينة من غبار خماسيني، وظهيرة صحراوية تشبه «واقعاً مقلياً على ٤٥ درجة مئوية».

أفق من جبال رملية، مطفأة اللون، وبيوت من باطون مسلح ورمادي أشد ثقلاً من الجو نفسه، وتبدو نشازاً، أو اجهاضاً معمارياً. ولا زهرة. خضرة قليلة، وفقر بصري، ومساحات تنتج جوعاً إلى اللون. ولمقاومة طاقة المكان المملة هذه، يحتفون بكل «لون اصطناعي». وبكل لون «فاقع». في كل بيت دخلته بديل لموت الصحراء والمعمار.

مثلاً، أقمت مدة في «فيللا» لها صالون واسع كل أثاثه مذهب، ويشع في الضوء الأصفر، ليلاً، مثل عروق الذهب، وعلى الحائط ألواح ذهبية مصممة على هيئة «أبواب» مغلقة، ولا تقل لمعاناً، محفورة فيها آيات قرآنية. وفي الزوايا تتشعب زهور اصطناعية من قماش أحمر أو من پلاستيك أخضر. في غرفة استقبال أخرى طاولات صغيرة، وظهورها من مرايا، وتعكس كل ما يوضع عليها، موزعة حول تلفزيون ملون، قربه، على اليمين، حوض سمك ملون، أيضاً، فيه شلالات مضاءة

بالأزرق، في قعر صندوق زجاجي يتشبه بالمحيط. كل شيء «كيتش» – براق ولامع، ويشير إلى ذوق رخيص لا يعي نفسه.

سر كل هذا الـ«كيتش» يكمن في محاولة السكان جعل «داخل البيت» عالماً قائماً بذاته، ملجأ من موت الطبيعة اللوني في الخارج، واحة، ولو مبتذلة. وخميس أموات من نوع آخر.

والرصيفة سوق تجاري، دكاكين وصيدليات ومطاعم ومحلات بيع أقمشة وأدوات كهربائية، مثلاً، ولا مقهى واحد يستحق الجلوس فيه، لا مكان للهرب من الغبار، ومن موت اللون، ولا منظر غير «آرمات» الشوارع الملونة بألوان متنافرة. أعني بأن مجرد الحياة هنا محض سوء تفاهم مع الله. وطغى عليّ حس بالطوق، بأن لا بديل، حيث من الممنوع، إنسانياً، أن أبقى، ومن الممنوع، واقعياً، أن أذهب، وأستطيع أن أكون أي شيء – إلا أنا.

أهرب إلى البيت. فأجلس لساعات كاملة، وحتى لأيام، وأنا بلا حركة، أحدق في نقطة أمامي، على المصطبة، أو أنام. وجسمي يتصلب، تدريجياً، وأتمنى أن أكون نحاتاً كي أنقش في حجر شعوري بـ«تصلب» جسمي هذا. لا عجب أن يصاب المقيمون هنا بوسواس ديني غير سوي. هنا العالم مشبوه، وكل ما يجمعه بأي عالم حقيقي مجرد وهم.

●●●

قال بول كلي، مرة، أن الرسام لا يرسم «المرئي»، بل «يجعله مرئياً». والسرطان رسام جعل اللامرئي في عيني مرئياً، حين يلتقي الفن والحب والموت في الروح.

فمثلاً، منذ البداية، بعد أول جلسة للعلاج الكيماوي، لم أكن استطيع المشي في كوريدور «مستشفى بيت جالا»، إلا ولدي شعور بأن وصول آخره مستحيل، وكأن المسافة تكبر كثيراً حين نعجز عن المشي. وأحياناً يزوغ البصر فلا أرى غير ضوء أبيض يشبه رذاذاً ساطعاً لا أرى فيه أو به، وأكاد أقع، وبعد كل خطوة أستريح. وتكبر التفاصيل، تصبح «مرئية». يتركز كل انتباهي في بقعة من غبار في زاوية مهملة من الدرج لم ينظفها أحد، أو في قصاصة ورق مرمية، أو حشرة سوداء على الزجاج تحرك أجنحتها تحت الشمس ولا تطير. وكأن كوناً ثانياً لم ألحظه من قبل، ونسيته، يحضر فجأة إلى الوعي.

في الليل، تلمع بقعة فضية تحت النيون على مقبض باب، أو على حافة كأس عصير البرتقال. وأشرد في الضوء. لا تغترب الأشياء عن عينيّ قط، بل تغترب عيناي عن الأشياء، أيضاً. أحد الزوار، من مرافقي المرضى، يمر أمام الباب، فيرى برتقالة أمامي، ويشيح بنظره عنها، فهي «برتقالة لمريض»، وقد تعديه، وتشع منها طاقة مرضية توقظ مخاوفه من أن يحدث له ما حدث لي. هناك زوار يشعرون

بـ« الشفقة » عليّ، وهناك من يرتعب، وهناك من يعتاش على مخاوف المرضى، مثل هذا الرجل من حركة « الدعوة » بسروال ولحية وصندل، وشكل غريب، وكأنه من أهل الكهف. رأى زوجتي فاستيقظت شهواته الجنسية، فأخذ يروح ويجيء، وكلما مرق من أمام الباب طرح السلام، ثم دخل لكي « يهدي أخاه في الإسلام »، ولكن عينيه تحملقان في زوجتي، ولا يرى بأنني أرى، وأشعر بالغربة، بأنني صرت « نوعاً آخر» من البشر. فأحدق في وهج البرتقالة ولا أكلمه.

« البرتقال يضيء غربتنا
البرتقال يضيء
والياسمين يثير عزلتنا
والياسمين بريء »

تفاصيل، تفاصيل، تفاصيل. وكأن كل فقاعة صابون كون. وأسهر، محدقاً في الباب المفتوح على ممر خال في الطابق الثاني، مضاء إضاءة حمراء شاحبة، فيطل من الباب عجوز من الجنوب، بعباءة سوداء، وسروال كبير، وعلى ذقنه وشم، بعقال ثقيل وكوفية فظة، وكأنه قفز من فيلم عن الفن البدائي، وفي يده قنينة من « حليب النوق » . كنت رأيته في نفس اليوم، عصراً. وقف في الباب، عندها، وقال لي إن خير علاج للسرطان « حليب نوق من سيناء! » . « ومن أين لي بحليب نوق من سيناء؟ لم أذقه ولا مرة في حياتي، وبالكاد اصادف ناقة في نصف قرن. » « حليب النوق فقاعة صابون »، هكذا قال، وضحك، دكتور الأورام: « ولا كل حليب النوق في الربع الخالي يجدي فتيلا! » . نعم، ولكن الإرادة تبحث عن حلٍ ولو في فقاعة. ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل. فقاعة، نعم، ولكنها توقظ الأمل، ولو إلى حين.

والآن أتى بقنينة حليب من الجنوب، من « تقوع » . فوجئت من كرم روحه. فمن أنا له حتى يأتي بحليب نوق من الجنوب، وكيف أتى به؟ وشربت أملاً حامضاً، أبيض، واستفرغت كل ما في باطني.

كنت أعتقد بأنني سأموت، في خلال سنة أو سنتين، عندما مرضت، ولا بيت لزوجتي وابني بعد. وبدأت أحلم ببناء بيت بسيط لهما في الريف: حوله تراب أحمر، وسياج من خشب ناشف، وحديقة صغيرة. وأزرع بصلاً، وثوماً، ونعناعاً ، وبندورة، وليمونة. وفي الربيع، في صباح بارد، والندى فوق العشب، في أول الصبح، أنهض وأقطف بصلاً، وثوماً، ونعناعاً، وليموناً، واصنع بيدي صحن « سلطة » لآثر وبترا ، أصنعه بيدي أنا، هذا شرط. كل الفكرة هنا. ثم أوقظ آثر وأمه، ونقعد على طاولة خشب بدائية، أو في فيئ زيتونة، ونأكل معاً، هذا سيكون احتفالي بالحياة: صحن سلطة.

«لأول مرة أخرجوني إلى باحة السجن، فاتكأت تحت الشمس على الجدار،تعجبت لأن السماء زرقاء إلى هذا الحد، وبعيدة عني إلى هذا الحد أيضاً». هكذا قال ناظم حكمت. التفاصيل هي السر، التفاصيل الآن، لا ما مضى أو سوف يأتي، بل صحن سلطة، وقفة تحت سماء زرقاء إلى هذا الحد، قطة تلعق مخالبها قربي، وآثر يلعب بالتراب. هذا هو كل ما اريد. هل تصغر الأحلام إلى هذا الحد أيضاً؟ السرطان رسام يجعل التفاصيل الصغيرة «مرئية»، والحياة نفسها فن. وما هي إن لم تكن فناً؟

•••

قال دكتور الأورام السرطانية في «مركز الأمل»، بعد شهر من الفحوصات: «الفحوصات انتهت، أخبار جيدة. لم يرجع السرطان. أنت معافى. لكن هناك ورم مساحته ٢٢ سم مربع في الفلقة اليسرى من الرئة. سنعالجه بالكرتزون. لا حاجة لمستشفى، تستطيع العودة إلى...» ولم يكمل الجملة. فقلت: «إلى جنائن اللوز».

كتب الدواء. ضحكت وقلت في نفسي: «لم يرجع السرطان، لأنني الآن لست أنا، إنني أرجع طفلاً، والسرطان أصاب شخصاً يائساً، طاعناً في السن، في داخلي، شخصاً آخر لا وجه شبه بيني وبينه».

خرجت من المركز ضاحكاً، وأول ما فعلته هو الوقوف بين ظلال الصنوبر قرب مستشفى الجامعة الأردنية. وكما قال حكماء الشرق المقدسون، إن كنت تقف في داخل نفسك في المكان الصحيح، فحيث تقف هو المكان الصحيح. وعليّ فقط أن أكمل عودتي إلى الطفل الكامن فيّ.

كنت أحتاج السفر، ولمدة طويلة، على ظهر ناقة، مثلاً، أو في سيارة، أو قارب، لكي أرى أمكنة كثيرة أخرى تمحو من ذاكرتي «دهاليز المستشفيات»، ومن أنفي رائحة الأدوية.

ووجدتني بعد يومين أمشي على شاطئ البحر الأحمر، ليلاً، مع آثر وبترا وصديق لنا دعانا إلى هناك. الزبد في الليل يشبه الفضة، والبحر داكن، وهدير يأتي من تحت البحر، ومن اليمين والشمال، من قريب ومن بعيد، وأمشي، أمشي، ويغسل الهدير كل ذاكرتي، لا دهاليز تقود إلى غرف عمليات، لا إبر، ولا مستشفيات، ولا حليب نوق، لا رائحة أدوية، أنسى، أريد أن أنسى، والبحر يغسل ذهني، وبالكاد يكفي كل هذا الزبد والهدير لكي يغسل ذهني، بالكاد. وأمشي، صامتاً، والهواء البارد يتشعب في رئتيّ، ولا أشعر بضيق التنفس. قدماي حافيتان في الرمل، وأمشي، إلى الأبد. لا أريد الآن شيئاً غير الآن. بالكاد عندي وقت إلا كي أشعر بالهدير يغسل قاع ذهني، ولا شيء هناك سوى الهدير.

في اليوم التالي، دعانا ذات الصديق إلى زيارة لمدينة البتراء، والبتراء مذهلة. كنت أحلم بها من

عقود. اسم زوجتي، أصلاً، ايمان، وسميتها «بترا، المدينة الوردية».

كانت لذة خالصة أن أرى «بترا» الآن تدخل في مدينة اسمها، وبدت شبه ملكة على عربة تجرها خيول الأنباط القديمة في مدينة الورد. وأنا من أنا؟ سائق عربة عربيد «يقهقه لأنه لم يخسر اللعبة، بعد،» ويطوف ببترا في مدينة اسمها؟

مدينة منحوتة في صخر مذهل الألوان. إن كان عبدة النار يطمحون إلى الحركة والطاقة، فنحاتوا هذه المدينة حفروا إرادتهم في الصخر عبادة للجمال والثبات، مع إخوتهم، بناة الأهرامات، ومن اكتشفوا فن تحنيط المومياوات. وبين النار وبتراء، أو بين النار والمومياء، تتحرك الروح فينا كلنا. إن ملنا إلى النار صار كل ثبات وهماً، وإن ملنا الى البتراء صارت كل حركة وهماً. كل الفن التشكيلي، مثلاً، يتحرك بين حركة النار وبين ثبات الأهرامات، أو البتراء، وما هو الخوف من الموت إن لم يكن خوفاً من «التغير»، أي من قلق النار فينا جميعاً.

بترا في مدينة اسمها؟

أما اسمي، حسين، فلا مدينة له. دائماً كنت أشعر أن لا صلة له حتى بي، أبداً، ولا مدينة له. ويشبه، في علاقته بي، قصة «اسمي وأنا»، لتشيخوف. ومن الطريف اسم «برغوثي» نفسه، أي أفق يخلقه اسم كهذا، أية مدينة يمكن أن توجد لـ«برغوث»؟ عندما تزوجت بترا سألتني: لماذا سموكم «براغثة»؟. قلت لها ضاحكاً: «نسبة إلى الأسود!».

أما اسم أبي، «جميل»، فاسم جميل، ولكنه سائد إلى حد الملل، فالاسم كالمدن: له مواطنوه، ويوحي بـ«مشترك» ما، بين من يحملون نفس الاسم، أكثر مما هو موجود في الواقع. كل اسمي خطأ. ليس عبثاً أنني لم أدر بماذا اسمي ابني، آثر، قبل ولادته.

فكرت في أن اسميه «لوركا». «لا، لا»، قال الرسام ابراهيم المزين، «سيهيمن عليه اسم لوركا طوال حياته، وسيرجعه دائماً إلى اسبانيا». ولم لا؟

فكرت بأن اسميه «المعتمد» (نسبة الى المعتمد بن عباد) الشاعر – الأمير في الأندلس الذي تزوج من امرأة غريبة الأطوار: مرة وقفت في شباك القصر، وقالت له بأنها تحب روية ثلوج في الربيع، في الجبال، هناك! فزرع لها الجبال باللوز، كي يبدو نواره في الربيع ثلوجاً بيضاء.

والمعتمد قصة. مرة طلبت منه بناته ان يمشين في الوحل، كالفلاحين، فمزج مسكا وكافوراً في ردهات القصر ومشين حافيات فيه. ولما فقد ملكه، وانتهى في «سجن أغمات مأسوراً» تحسر لأن بناته:

«يطأن في الطين، والأقدام حافية،
كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا».

وبدأ الأمير الشاعر يدين الحياة:

«من عاش بعدك في ملك يسر به،

فإنما عاش بالأحلام مغروراً».

ولا أريد مدينة اسم ابني أن تكون مدينة رغبات خاسرة، وأمراء خاسرين، كالمعتمد، وارتبكت تماماً، حتى جاءني صوت من الغيب في حلمي يهتف بي أن سمه: آثر، آثر، آثر، أي لست أنا الذي سميته، ولست أدري، بالتالي، ما هي مدينة اسمه، ولا أحد له اسم كهذا ولا مدينة غامضة كهذه، لا يعلم بها إلا الله.. لعل هذا ما دفعني إلى أن أقرأ رواية «مدن الخيال» لايتاليو كالفينو.

وتخيلت بأنني سأذهب إلى الدير الجواني بحثاً عن «مدينة لاسمي»، يمكن أن أسميها «قدورة»، مدينة قدورة! وهي من «مدن الخيال»، وشوارعها من حكايات. وأستطيع أن أبنيها بشفاهي، وشفاه أمي، وأن أنقلها إلى أية شفاه تحب أن «تحكي قصصاً». مدينة من هباء،

«إنت من وين؟

أنا من بلد الحكايات»، على رأي فيروز!

ومن أصدقائي علي بابا، وأنكيدو، وكل من ولدوا وعاشوا وظلوا في الحكايات. والحكايات شبابيك الروح، والخيال. مثلاً، عندما كان قدورة يفرد عباءته على سطح الدير، ويعزف على ربابته، ويطل على أودية مقمرة، وجنائن محروثة ومزروعة، ومسافات غامضة ومفتوحة، ويغني، كان يفتح في الفضاء المقمر شباكاً لصوته، ويحتل صوته حيزاً أزلياً في الفضاء، وغناؤه كان «مدينة اسمه»،

«وإنت من وين؟

أنا من بلد الشبابيك..»!

إن كان «الدير الجواني» هو مدينة اسمي، أو رمزها، مثلاً، فإنها مدينة تطير، كهذه الأفعى الزعراء والملونة التي تطير فوق الجبال المقفرة وتزغرد، مدينة ليست مقيدة كالشجر بجذوره، لا جذور لها، في الحقيقة، بل خفيفة جداً، وموجودة في لحن ربابة ضائع، أو في أغنية قاطع طرق، مثلاً، أو حكاية عن الجن.. وإن كان الدير الجواني هو مدينة اسم قدورة، هل لي «حارة» فيها؟ أم أن عليّ أن أواصل السفر في «جوانيتي»، و«برانيتي»، بحثاً عن مدينة اسمي، وعن اسمي وأن أمنح قدورة نفسه مكاناً في «مدينتي»؟

سكان «الرصيفة»، أساساً، لاجئون فلسطينيون من حيفا أو يافا أو اللد، أو.. أو.. وإن سألت أحدهم من أين أنت، سيقول: «أنا أصلاً من حيفا أو يافا أو اللد... أو.. أو..»، أي لا يعتقد بأن «الرصيفة» هي مدينة اسمه، وكثير منهم لم يعرف، ولم ير حيفا أو يافا أو اللد، «مدينة اسمه» هذه، أبداً. فهي مدينة ركبها في خياله من حكايات أمه وأبيه وجده، مثلاً. لم ألتق بأحد يعتبر الرصيفة «مدينة اسمه». هذا هو سر الرصيفة نفسها: وعاء تقيم فيه أسماء فقدت مدنها، وتبحث عما

فقدته، وهي أسماء هائمة في الصحارى، كالرياح، ليلاً، أو في الزمن، وقد تمر بكل «مدن الخيال» في الدنيا،

«وكل يوم بغني في مدينة،

بحمل صوتي وبمشي عطول».

وقد تصل، يوماً ما، إلى «المدن المفقودة»، من يدري، أسماء سكان الرصيفة «مدن إشارات»، تشير إلى «مدن الذاكرة الضائعة»، أما الرصيفة نفسها فسوء تفاهم مع الله، كما قلت، حاضرة لا ينتمي إليها أي اسم.

رام الله

الشعلة المزدوجة

اكتافيو باز

«الشّعلة المزدوجة – حب وإيروسية» هو آخر كتاب وضعه الشاعر المكسيكي الكبير اكتافيو باز الحاصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٠ . وقد صدرت طبعته الفرنسيّة أواخر عام ١٩٩٤ عن دار غاليمار للنّشر.

وتعود فكرة هذا الكتاب، كما أوضح المؤلّف في مقدّمته إلى عام ١٩٦٠، ففي تلك السّنة كتب باز فصلاً عن المركيز دي ساد، حاول فيه إقامة الحدود بين الجنسانيّة الحيوانيّة، والإيروسية البشريّة والحب. لكنّه لم يكن راضياً عنه تمام الرضا، فأهمله. بيدَ أنّ تلك المحاولة كانت مناسبةً للإلمام بأهميّة الموضوع وسعته. وفي عام ١٩٦٥، كان يعمل سفيراً لبلاده في الهند، عاش باز قصّة حبٍّ جديدة. فقرّر وضع كُتَيِّب يكون سبراً لعالم الحبّ، ومحاولةً للبحث في العلاقة الحميميّة بين هذه الأقاليم الثلاثة : الجنس والإيروسية والحب. لكنّه لم يكمل مشروعه هذه المرّة أيضاً. وغادر الهند.

وبعد عشر سنوات تقريباً، كتب، أثناء إقامته في الولايات المتحدة الأميركية، دراسة عن الفيلسوف الفرنسي شارل فورييه، استعاد فيها بعض الأفكار التي كان أودعها محاولته الأولى. لكنّه لم يكملها أيضاً، لانشغاله بأعمالٍ أخرى.

ومرّت السنوات، وواصل الشّاعر كتابة قصائد كان معظمها في الحبّ، وقد جاءت مَحمَّلَةً بصورٍ وأحاسيسَ هي تجسيدٌ لأفكاره، بحيث يلاحظ القارئ ما يشبه الجسر أو التوافق بين هذه القصائد وبين محاولاته التي أشرنا إليها.

وفي الأثناء، اصفرّت الأوراق التي سجّل عليها المؤلّف ملاحظاته عندما كان مقيماً في الهند، وضاع بعضُها خلال تنقّلاته وأسفاره الكثيرة، فتخلّى عن فكرة تأليف الكتاب. وفي ديسمبر كانون الأوّل، وفيما كان بصدد جمع بعض النّصوص والمقالات لنشرها في مجلّد، راودته فكرة الكتاب أكثر من مرّة لكنه لم يقدم على إنجازه. وأحسّ، كما يقول، بما هو أكثر من الحزن... احسّ بالخجل، إذ اعتبَر تخلّيه عن الكتاب نوعاً من الخيانة، لا مجرّد نسيان.

ورغم إلحاح الفكرة عليه، إلاّ أنّه ظلّ متردداً. فماذا يقول النّاس عنه إذا وضع كتاباً عن الحبّ وهو في هذه السن ؟ حاول أن ينسى وأن يُشغل بالَه بقضايا أخرى لكن دون جدوى.

ومضت عدّة أسابيع وهو بين أخذٍ وردّ. وذات صباح جلس إلى الكتابة بدون حماسةٍ تُذكَر. وكم كانت دهشتُه وهو يحبّر الصفحة تلو الصفحة، وكلّما زاد عدد الصفحات انفتحت أمامه كُوى جديدة. كان في نيّته أن يضع كتيّباً لا يتجاوز المائة صفحة. لكن النّص كان يتمطّط ويكبر بتلقائيّة مذهلة، إلى أنْ كفّ عن التدفّق. وإذا هو كتاب في مائتي صفحة وتسعة فصول، تناول فيها الشاعر الحبَّ في جميع حالاته وفي مختلف العصور والحضارات. فتحدّث عنه في الحضارة الغربية منذ أفلاطون حتى العصور الحديثة وفي الحضارات الشرقيّة والإسلاميّة.

كما تناول العلاقة الغريبة والمثيرة بين التصوّف والحبّ بوجهيه العذري والحسّي، مشيراً إلى أوجه الشّبه بين السكر الصوفي وبين ذروة النشوة الجنسية.

وقد تجلّت في هذا الكتاب ثقافة المؤلّف الواسعة ومعرفته بالحضارات وتاريخها، ولا سيّما الحضارات الشرقيّة وديانات‍ها، كالبوذيّة والهندوسيّة والطاوية. وكما أشار إلى ذلك ناشر الطبعة الفرنسيّة، فإنّ « الشعلة المزدوجة » يُعَدُّ واحداً من أهمّ الكتب النظرية للشّاعر المكسيكي بعد كتابيْه الشّهيريْن : « القوس والقيثارة » و« متاهة العزلة ».

أمّا المقصود بالشّعلة المزدوجة فهي النار الأصلية، أي الجنس، ترسم شعلة الإيروسية الحمراء، وهي تذكي شعلةً أخرى زرقاء مرتعشةً هي شعلة الحبّ : إنّها الشعلة المزدوجة، شعلة الحبّ والعشق.

وقد اخترنا ترجمة الفصل الأخير، الذي أعطى عنوانه للكتاب من باب تسمية الكل بالجزء، باعتباره استعادةً للفصول الثّمانية الأخرى وتلخيصاً لما جاء فيها من تحليلٍ للحبّ والجنس تاريخيّاً وحضاريّاً واجتماعيّاً.

(المترجم)

تتردّد على مسامعِنا يومياً هذه الجملة : إنّ قرننا هو قرن الإتصال. وهي عبارة عامّة تنطوي، شأنها شأن العبارات الأخرى، على الغموض. فالوسائل الحديثة لنقلِ الأخبار هي من قبيل الخوارق. لكن طريقتنا في استخدامِها وطبيعة المعلومات التي تنقلها ليست بالقدر نفسه من الإعجاز. فوسائل الإعلام كثيراً ما تتلاعب بالمعلومة، وتغرقنا، زيادة على ذلك، في العموميّات. ولكن، حتى في غيابِ هذه العيوب، فإنّ كلّ اتصال بما في ذلك الإتصال المباشر ووسائطه هو اتصال ملتبس. فالحوار، أرقى أشكال الإتصال التي نعرفها، ما زال حتّى الآن مواجهة بين غيريّات لا تُقهَر. وتكمن طبيعته المتناقضة في كونه تبادلاً لمعلومات ملموسة وخاصّة بالنسبة إلى من يعطيها، ومجرّدة وعامّة بالنسبة إلى متلقّيها. أقول «أخضر» وأنا أحيل إلى إحساس خاص ووحيد ملازم للحظة مّا ومكان مّا. وحالة نفسية وطبيعيّة مّا : أعني النّور الذي يسقط على شجرة اللبلاب في هذه الظهيرة الباردة قليلاً من فصل الرّبيع. يستمع محاوري إلى متواليةٍ من الأصوات الجهوريّة، يشعر بوضع مّا ويستشفّ فكرة «الأخضر».

هل هناك إمكانيّة اتصال محسوس ؟ بلى، حتى وإن لم يتبدّد الإلتباس نهائيّاً. فنحن بشرٌ ولسنا ملائكة.

والحواس تحملنا على التواصل مع العالم وتسجننا، في الوقت نفسه، داخل ذواتنا. إنّ الأحاسيس ذاتيّة ولا يمكن التعبير عنها. فالفكر واللّغة عبارة عن جسرين، لكنّهما، وبسبب ذلك تحديداً، لا يلغيان المسافة بيننا وبين الحقيقة الخارجيّة مع استثناءٍ واحدٍ، إذ يمكن القول بأنّ الشعر والإحتفال والحبّ هي أشكالٌ للإتصال المحسوس، أي الإتصال المشترك.

وهناك صعوبة جديدة. فوحدة الشّعور تنأى عن الوصف. وهي تلغي، إلى حدٍّ مّا، الإتصال. فالمسألة لم تعد تتعلّق بتبادل الأخبار وإنّما بالإنصهار، ففي حالة الشعر تبدأ وحدة الشعور بمنطقة من الصّمت، وتحديداً عند انتهاء القصيدة. ويمكن لنا أن نعرّف القصيدة على أنّها بنية شفهية منتجة للصمت. وفي الإحتفال - تحضرني هنا قبل كلّ شيء الشعائر والطقوس الدينية - يحدث الإنصهار في الإتجاه المعاكس : ليس العودة إلى الصمت ملاذ الذّاتية، وإنّما الدخول في الكل الأكبر الجماعي، فتصبح الأنا هي النحن.

أمّا في الحبّ، فإنّ التناقض بين التواصل ووحدة الشعور أكثر قوّة. يبدأ اللقاء الإيروتيكي (العشقي) برؤية الجسد المشتهى. وسواء كان مكسواً أو عارياً فإن الجسد حضور وصورة تتحوّل في لحظة إلى كلّ صور العالم. وما أن نعانق هذه الصّورة حتى تكفّ عن اعتبارها حضوراً ونشعر بها كمادّة محسوسة وملموسة تتسع لها سواعدُنا، ولكنّها غير محدودة.

وباحتوائنا للحضور نكفّ عن رؤيته ويكفّ هو نفسه عن أن يكون حضوراً. إنه تشتّت الجسد المشتهى فنرى فقط عينين تنظران إلينا وعنقاً يضيئها نور مصباح أنهكه الليل فجأة والتماعةَ فخذ، وظلاًّ منحدراً من السرّة إلى الفرج. كل جزء من هذه الأجزاء يعيش بنفسه لكنّه يحكّم الجسد كلّه، هذا الجسد الذي أصبح فجأة لا حدود له.

إنّ جسد رفيقتي يكفّ عن كونه صورة ويتحوّل إلى مادّة شاسعة لا شكل لها، فيها أضيع وأهتدي إلى طريقي في الوقت نفسه. إنّنا نتلاشى باعتبارنا شخصين ونلتقي باعتبارنا أحاسيسَ. وبقدر احتدام الإحساس يزداد الجسد الذي نضمّه اتّساعاً. إنّه احساسٌ باللامتناهي. فجسدنا يتلاشى في هذا الجسد. والعناق الشهواني هو ذروة الجسد وتلاشيه. وهو أيضاً تجربة تلاشي الهويّة : تشظي الصور إلى ألف إحساس ورؤية وسقوط في حضن مادّة محيطية. وتبخّر الجوهر. فلا وجود لا للصّور ولا للحضرة. هناك الأمواج الصاخبة التي تدغدغنا والنزهة عبر براري الليل. إنها تجربة دائرية تبدأ بإلغاء جسد الآخر الذي تحوّل إلى ماهية لامتناهية، تنبض، تنبسط وتنقبض وتحبسنا في المياه البدائية. بعد لحظة تلاشي الماهية ويعود الجسد جسداً، وتعاود الحضرة ظهورها، ولا يمكننا الإحساس بجسد المرأة إلاّ كصورة تخفي غيرية لا تقهر أو ماهية تلغي نفسها بنفسها.

إنّ إدانة الحبّ الجسدي باعتباره خطيئة في حقّ الرّوح ليست مسيحية وإنّما هي أفلاطونية. فأفلاطون يرى أنّ الصورة هي الفكرة، والجوهر. والجسد حضرة بالمفهوم الحقيقي للكلمة، أي التمظهر المحسوس للجوهر. إنه صورةٌ ونسخةٌ من النموذج الإلهي الأصلي : أي المثال الأبدي لذلك، فإنّ الحبّ الأكثر سموّاً في «فيدرا» و«المأدبة» يكمن في تأمّل الجسد. وهو تأمّلٌ افتتاني للصورة التي هي جوهر. ويؤدّي العناق الحسّي إلى تحوّل الصورة إلى ماهية، والفكرة إلى إحساس. ولهذا السّبب أيضاً فإنّ ايروس لا يُرى. فهو ليس حضوراً. إنّه الظلمة النّابضة التي تحيط ببسيشيا وتدفعها إلى سقوط لا نهاية له. فالعاشق يرى

الحضرة محاطة بهالة من نور الفكرة، يحاول الإمساك بها لكنّه يسقط في ظلام جسد يتناثر إلى شظايا. فالحضرة تلغي صورتها وتعود إلى الماهية الأصلية، لتتلاشى في النهاية.

إنّ إلغاء الحضرة واضمحلال الصورة خطيئة في حق الجوهر. وكل خطيئة تؤدّي إلى العقاب: فعند صحوتنا من النشوة نجد أنفسنا أمام جسد وروح غريبيْن مرّة أخرى. عندها يبرز السؤال الطقوسي: - بماذا تفكّر؟ ويأتي الجواب: - لا أفكّر في شيء. إنّها كلمات ترتدّ عبر أروقه الصدى التي لا تنتهي.

وليس من العجيب أن يدين أفلاطون الحبّ الجسدي. لكنّه لم يدن الإنجاب. فقد أعلن في «المأدبة» بأنّ رغبة الإنجاب رغبة إلهيّة. إنّه التوق إلى الخلود. صحيح أنّ أبناء الرّوح أي الأفكار، هم أفضل من أبناء الجسد، غير أنّه يمجّد الإنجاب الجسدي في مؤلّفه «القوانين»، وعلّة ذلك أن إنجاب مواطنين ونساء قادرين على تحمّل استمرار الحياة في المدينة الفاضلة واجبٌ سياسي.

وباستثناء هذا الإعتبار ذي الطبيعة الأخلاقيّة والسياسيّة، فإنّ أفلاطون قد لاحظ بوضوح، الجانب الوثني للحبّ وارتباطه بعالم الجنسانية الحيوانية، وحاول كسر هذا الإرتباط. فكان منسجماً مع نفسه ومع رؤيته لعالم المُثُل غير القابلة للفساد. لكن يظل هناك تناقض يصعب التغلّب عليه، في المفهوم الأفلاطوني للعشق: فبدون الجسد والرّغبة التي يثيرها لدى العاشق، لا سبيل إلى الإرتقاء إلى النماذج السامية. فلكي نتأمّل الصور الخالدة ونتطبع بطبع الجوهر لا بدّ من المرور عبْر الجسد. ولا وجود لطريقٍ آخر. وهنا تتعارض الأفلاطونية مع الرؤية المسيحية: فإيروس الأفلاطوني يسعى إلى فصل الرّوح عن الجسد، في حين أنّ التصوّف المسيحي هو بالأساس حبٌّ رمزيٌّ، على غرار المسيح الذي تجسّد لإنقاذنا. وبالرّغم من هذا الإختلاف، فإنّ كلتيهما - الأفلاطونية والمسيحيّة - تتفقان في رغبتهما في القطع مع هذا العالم والنّفاذ إلى العالم الآخر: الأفلاطوني عن طريق التأمّل، والمسيحي عن طريق محبّة آلهة تقمّصت جسداً فكانت سرّاً خفيّاً ينأى عن الوصف.

إنّ الأفلاطونيّة والمسيحيّة اللتين اجتمعتا حول رفض هذا العالم، عادتا وتفرّقتا من جديد حول نقطة أخرى أساسيّة. ففي التأمّل الأفلاطوني هناك مشاركة لا مبادلة. فالصّور الخالدة لا تحبّ الإنسان. أمّا الإله المسيحي، فإنّه، على العكس، يتألّم من أجل البشر. فالخالق عاشقٌ لمخلوقاته. وبمحبتنا لله، كما يقول اللاهوتيون والمتصوّفة، نردّ إليه شيئاً زهيداً من الحبّ العظيم الذي يكنّهُ لنا. إنّ الحبّ البشري كما نعرفه ونعيشه في الغرب منذ زمن «الحبّ العذري» قد نشأ من التقاء الأفلاطونيّة بالمسيحيّة، ومن تعارضهما بالقدر نفسه. فالحبّ البشري، أي الحب الحقيقي، لا يرفض الجسدَ ولا العالم. كذلك فهو لا يطمح إلى عالمٍ آخر، ولا يعتبر نفسَه انتقالاً إلى أبديّة مّا تتجاوز التغيير والزمن.

الحبّ البشري ليس حبّ هذا العالم، وإنّما هو حبٌّ ينتمي إلى هذا العالم. فهو مرتبط بالأرض بقوّةِ جاذبيّةِ الجسدِ الذي هو شهوةٌ وموت. فبدون روح - أو بدون هذا «النّفَس» إن شئت، الذي يجعل من كلّ رجل وامرأة «شخصاً» لا وجود للحب. كما لا وجود للحبّ أيضاً بدون جسد. فعن طريق الجسد يتحوّل الحب إلى عشقٍ ويفضي بالتالي إلى قوى الحياة الأكثر اتّساعاً والأكثر سريّة. إنّ كليهما - الحبّ والعشق - هذه الشعلة المزدوجة، يتغذّيان من النّار الأصليّة، ونعني بها الجنس. فالحبّ والعشق يعودان دائماً إلى المنبع الأوّل، إلى «بان» (إله الطبيعة)، إلى هذه الصرخة التي ترجّ الغابة.

ويقابل الإيروس الأفلاطوني التانتريه* في فرعيها الأساسيين : الهندوسي والبوذي. فالجسد بالنسبة إلى ممارس التانترا لا يكشف عن الجوهر. فهو طريقٌ للمعرفة. وما وراء ذلك لا وجود للجوهر، موضوع التأمّل والمشاركة بالنسبة إلى أفلاطون. وبعد الإنتهاء من التجربة الإيروتيكية، يفضي المريد، إذا كان بوذيّاً، إلى الفراغ، وهي حالة يتشابه فيها العدم والوجود. أمّا إذا كان هندوسيّاً فإنّه يفضي إلى الحالة نفسها، لكن العنصر الحاسم فيها ليس العدم وإنّما الوجود. وهو وجود يشبه ذاته دائماً. ويتجاوز التغيير. إنّها مفارقة مزدوجة : فالعدم بالنسبة إلى البوذي ممتلئٌ، والوجود بالنسبة إلى الهندوسي عدم.

الطقس الأساسي للتانترية هو الجماع. فأن تمتلك جسداً وأن تقطع فيه وبه جميع مراحل العناق الإيروتيكي دون استبعاد الغواية أو الزيغ، هو أن تعيد، طقوسيّاً، إنتاج العمليّة الكونيّة لخلق العوالم وتدميرها وإعادة خلقها. وهي أيضاً طريق لتعطيل العملية وإيقاف عجلة الزمن والتقمّصات المتتالية. فاليوغي عليه أن يمتنع عن القذف. وتخضع هذه الممارسة إلى أمرين : إلغاء الوظيفة الإنجابية للجنس وتحويل المني إلى فكرة إشراقية. إنها كيمياء إيروتيكية. فاتحاد الأنا والعالم، الفكرةِ والحقيقةِ، ينتج وميضاً، هو الإشراق، الشعلة المباغتة التي تُتلف الذات والموضوع تماماً، فلا يبقى منهما شيء. فيختفي اليوغي في المطلق وتلغى الصور. في التانترية عنف ميتافيزيقي لا تعرفه الأفلاطونية. هو إيقاف الدورة الكونيّة للدخول في المطلق. إنّ الجماع الطقوسي هو، من جهة، إنغماسٌ في الهباء وعودة إلى المنبع الأصلي للحياة وهو، من جهة أخرى، ممارسة زهدية وتطهيرٍ للحواس والرّوح وتجريد تدريجي إلى حدّ إلغاء العالم والأنا. على اليوغي ألاّ يتراجع أمام أيّة مداعبة، لكن متعته، وهي تزداد تركيزاً، يجب أن تتحوّل إلى لامبالاة عظمى. وهو تماثلٌ غريب مع المركيز دي ساد، الذي يرى في المجون طريقاً إلى الطمأنينة الكاملة (**Ataraxie**)، إلى جمود الحجر البركاني.

إن الإختلافات بين التانترية والأفلاطونية مفيدة. فالعاشق الأفلاطوني يتأمّل الصورة، أي الجسد، دون المرور بمعانقته. واليوغي يحقّق التحرّر عن طريق العملية الجنسيّة. ففي الحالة الأولى يكون تأمّل الصورة مساراً يؤدّي إلى رؤية الجوهر والمشاركة معه. وفي الثانية يقتضي الجماع الطّقوسيّ أن نجتاز الظّلمة الإيروتيكية وأن نتمكّن من تدمير الصّور. ومع كونه طقساً حسيّاً لا جدال فيه، فإنّ الإيروتيكية التانترية تجربة للفصل بين الرّوح والجسد. أمّا الأفلاطونيّة فتستلزم الإكراه والتسامي : فالصّورة المحبوبة لا تُمسّ وتفلت بذلك من الإعتداء السادي. يتطلّع اليوغي إلى إلغاء الشّهوة، ومن هنا الطبيعة المتناقضة لمحاولته. إنّها إيروتيكية زهديّة ومتعة تلغي نفسَها بنفسِها. وتجربته مشوبة بسادية ذهنية لا ماديّة إذ لا بدّ من تدمير الصّور.

في الأفلاطونيّة لا يجوز مسّ الجسد المحبوب. أمّا في التانترية فإنّ الذي لا يجوز مسّه هو روح اليوغي.

---

* التانترية (tantrisme) هي مجموع العقائد والشعائر التي تتضمنها كتب التانترا في الديانتيْن الهندوسيّة والبوذيّة، وهي عبارة عن قصائد طويلة تعدّ آلاف الأبيات تضمّ تعاليم تخصّ الكون ونشأته وطبيعة الإنسان وبعض الممارسات الرّياضية والرّوحية كاليوغا والتأمّل.

ويهدف ممارسو هذه الطقوس إلى تجاوز وضعهم البشري، وذلك بإيقاظ الطاقة (شاكتي) الكامنة في جميع الكائنات، بما في ذلك البشر. وبسبب بعض الطقوس ذات الطابع الإيروتيكي، عرفت التانترية على نطاق واسع في أوروبا خلال النصف الثاني من هذا القرن، شأنها في ذلك شأن الكاما - سوترا، وهي الأخرى أقوال ونصائح في الحب والجنس والزواج إلخ...

لذلك عليه أثناء الإلتحام أن يستنفذ جميع المداعبات التي تقترحها كُتُبُ التعليم الإيروتيكية، لكن مع عدم القذف. وإذا ما حقق ذلك يكتسب لا مبالاة الألماس في صلابته وإشعاعه وشفافيّته. وبالرّغم من عمق الإختلافات بين الأفلاطونيّة والتانتريّة – تتطابق هذه الإختلافات مع رؤيتين للعالم والإنسان متعارضتين تعارضاً كليّاً – فإنّ هناك نقطة التقاء بين النهجين هي اختفاء «الآخر». فالجسد الذي يتأمّله العاشق الأفلاطوني وكذلك المرأة التي تداعب اليوغي هما هدفان ودرجتان في الإرتقاء إلى سماء الجواهر الصافية، وإلى ذلك المكان الموجود خارج كل مكان الذي هو المطلق. وتقع الغاية التي تسعيان إليها بعيداً جداً عن الآخر. وهذا ما يميّزهما أساساً عن الحبّ كما وصفناه في هذه الصفحات.

ومن المستحسن أن نعيد القول بأنّ الحبّ ليس بحثاً عن المثال أو الجوهر. وليس طريقاً كذلك إلى حالة تقع ما وراء المثال وانعدام المثال، ما وراء الخير والشرّ، ما وراء الوجود والعدم. فالحبّ لا يبحث عن أيّ شيء يتجاوزه ولا يبحث عن أيّة منفعة أو جزاء.

كذلك، فإنه لا يسعى إلى غاية تتجاوزه. إنّه لا يبالي بأيّ تعالٍ. فهو يبدأ وينتهي في ذاته، وهو ميلٌ إلى روح وجسد لا إلى مثال، ميل إلى شخص. وهذا الشّخص لا نظير له، ويتمتّع بالحريّة. ولامتلاكه على العاشق أن يحوز موافقته. فالإمتلاك والقبول فعلان متبادلان.

■■■

وعلى غرار إبداعات الإنسان الكبرى، فإنّ الحبّ مزدوج. وهذا منتهى السعادة ومنتهى التعاسة. وقد أعطى أبيلار لقصّة حياته عنواناً هو «حكاية مصائبي» وكانت أكبر مصائبه منتهى سعادته أيضاً، ونعني لقاءه بهيولويز ووقوعها في غرامه، ومن أجلها أصبح رجلاً وعرف الحبّ ومن أجلها كفّ عن أن يكون رجلاً لأنّهم خصوه.

إنّ قصّة أبيلار قصّة غريبة لا شبيه لها. لكنّ هذه المفارقات تظهر في جميع الغراميات بدون استثناء حتى وإن كانت دائماً تقريباً أقلّ بروزاً. فالعشّاق ينتقلون باستمرار من الحماسة إلى الوهن، ومن الحزن إلى الفرح، ومن الغضب إلى الرقة، من اليأس إلى الحسيّة. وعلى عكس الماجن الذي يبحث في الوقت نفسه عن اللذّة الأكثر احتداماً واللامبالاة الأخلاقية الأكثر إيغالاً، فإنّ العاشق مسكونٌ على الدّوام بانفعالات متناقضة. وتحفل اللغة الشعبية في كل زمان ومكان بتعابير تتحدّث عن هشاشة العاشق من قبيل: «الحبّ جرح والحب مصيبة» لكنّه «جرح لذيذ» و«ميسم عذب» كما عبّر عن ذلك يوحنّا الصليبي.

أجل الحبّ زهرة دامية وهو أيضاً طلسم. وهشاشة العشّاق هي حاميتهم. ودرعهم هو غيابُ دفاعهم نفسُه. إنّهم مسلحون بعريهم وحده. وهذه مفارقة قاسية. فحساسية العشّاق المفرطة هي الوجه الآخر للامبالاتهم التي لا تقلّ تطرّفاً إزاء كلّ ما ليس حبّهم.

والخطر الكبير الذي يتربّص بالعشّاق والفخ القاتل الذي يقع فيه الكثير منهم، هو الأنانيّة، فلا يلبثون أن يحلّ بهم العقاب: فالعشّاق لا يرون شيئاً ولا شخصاً عدا ذواتهم إلى أن يتحجّروا أو ... يسأموا. إنّ الأنانيّة بئر، وللخروج إلى الهواء الطلق لا بد أن ننظر أبعد من ذواتنا. فهناك يوجد العالم. وهو في

انتظارنا.

إنّ الحبّ لا يحمينا من مخاطر الحياة ونكباتها. فما من حب، بما في ذلك الحبّ الأكثر وداعةً والأكثر سعادةً نجا من كوارث الزّمن وضيمه. فالحبّ أيّاً كان مصنوع من الزمانية وما من عاشق يستطيع الإفلات من المصيبة الكبرى: فالشخص المحبوب معرّض لمهانات العمر والمرض والموت. ولمعالجة الزمن ومقاومة إغواء الحبّ اخترع البوذيّون تمريناً تأمّلياً يقضي بأنْ نتخيّل جسد المرأة على هيئة كيس من القاذورات. كما دعا الرهبان المسيحيون أيضاً إلى ممارسة هذه التمارين المحقّرة للحياة. كان العلاج بدون جدوى، وتسبّب في انتقام الجسد والخيال المحتدّ: فكانت غوايات النسّاك الفظيعة والشهوانية معاً. فرؤاهم – ظلال ريح وأشباح يبدّدها النّور – ليست، مع ذلك أوهاماً. إنّها حقائق تعيش في سرداب النّفس يغذّيها التعقف ويزيد من قوّتها. وعند تحوّلها إلى وحوش بفعل الخيال تطلقها الشهوة من عقالها، وكل مخلوق من المخلوقات التي تملأ جحيم القدّيس أنطونيوس هو رمز لحبٍّ مقموع. إنّ نفي الحياة يتحوّل إلى عنف. فالتعقف لا يخلّصنا من الزمن، بل يحوّله إلى عدوان نفساني ضد الآخرين وضد أنفسنا.

لا وجود لعلاج ضد الزمن، أو لنقل لا نعرف أي علاج له. لكن علينا أن نتآلف مع مجرى الزمن، علينا أن نعيش. إنّ الجسد يشيخ لأنّه مصنوع من الزمن، شأنه شأن كلّ ما يوجد على الأرض. لا أنسى بأنّنا توصّلنا إلى إطالة العمر والشباب. وقد كان بلزاك يعتبر أنّ الزمن الحرج بالنّسبة إلى المرأة يبدأ عند بلوغها الثلاثين من عمرها. أمّا اليوم فيبدأ عند بلوغها الخمسين. ويعتقد الكثير من العلماء بأنّه سوف يصبح بالإمكان، في مستقبل قريب، الإفلات من عاهات الشيخوخة. وتتعارض هذه التنبؤات المتفائلة مع ما نعرفه وما نراه كل يوم. إذ ازداد البؤس في أكثر من نصف الكرة الأرضية، وانتشرت المجاعات، بل إنّ نسبة وفيّات الأطفال قد ارتفعت في الإتحاد السوفياتي السابق نفسه (وهذا سبب من الأسباب التي تفسّر انهيار الإمبراطورية السوفياتية).

ولكن حتى في صورة تحقّق توقعات المتفائلين، فإنّنا سوف نظلّ خاضعين للزمن. فنحن من طبع الزمن ولا نستطيع التملّص من سلطته. نستطيع تغييره لا رفضه وإلغاءه. وهذا ما فعله كبار الفنّانين والشعراء والفلاسفة والعلماء وبعض الرجال المغامرين. والحبّ جوابٌ أيضاً. ولأنّه زمني ومكوّن من الزّمن، فإنّ الحب وعيٌ بالموت، وفي الوقت نفسه محاولةٌ لجعل اللّحظة أبديّة.

إنّ قصص الحبّ كلّها تعيسة، لأنّها مصنوعة كلّها من الزمن، وهي كلّها عقدة هشّة لكائنيْن زمنيّين يعرفان بأنّ مآلهما الموت. وفي كل قصص الحبّ، حتى المأساويّة منها، توجد لحظة سعادة لا نبالغ إذا قلنا عنها إنّها تفوق طاقة البشر. إنّه انتصارٌ على الزّمن، ولمحة عن عالم الغيب، هذا الهناك الذي هو هنا حيث لا شيء يتبدّل وحيث كل موجود هو كائن فعلاً.

إنّ الشباب هو زمن الحبّ. لكنْ هناك شُبّان شيوخ غير قادرين على الحبّ، لا لعجزهم جنسيّاً، وإنّما بسبب جفافهم الرّوحي. وهناك أيضاً شيوخ شُبّان عاشقون: بعضهم مثير للسّخرية وبعضهم مثير للشفقة، وآخرون أيضاً في منتهى الرّوعة. ولكن هل نحن قادرون على أن نحبّ جسداً هرماً ومشوّهاً بفعل المرض. إنّه أمرٌ صعب، وليس مستحيلاً تماماً. لنتذكّر بأنّ العشق غريب. وإنّه لا يأنفُ من أيّ شذوذ. ألا يوجد بشعون وسام؟ ثمّ إنّ من البديهي أيضاً أن نُبقي على حبّنا لشخص مّا رغم ما أتلفته الحياة اليوميّة والعادة،

أو بالرّغم من أضرار الشيخوخة والمرض. وفي هذه الحالة تنمحي الجاذبيّة الجسدية ويتغيّر الحب، وعادة ما يتحوّل لا إلى شفقة وإنّما إلى حنان بمعنى مقاسمة الآخر آلامه ومشاركته إيّاها.

وكان أونامونو (Unamuno) وقد أصبح عجوزاً يقول: «لا أشعر بشيء عندما ألمس ساقيْ زوجتي. لكنّ ساقيّ هما اللّتان تتألّمان عندما تؤلمها ساقاها». إنّ عبارة «passion» تعني الألم، وتعني، توسعاً، الإحساس بالحب. فالحب ألم ومحنة، لأنّه غياب ورغبة في امتلاك ما نشتهيه ولا نملكه. وهو في الوقت نفسه سعادة لأنّه امتلاك وإن كان وجيزاً وسريع الزّوال دائماً. ويورد قاموس «المرجع في اللّغة» الإسباني، عبارة أخرى لم تعد تستعمل في الوقت الحاضر، لكن بيترارك استخدمها، هي عبارة compathia. ويجب أن نعيدها مرّة أخرى إلى اللّغة، لأنّها تعبّر بقوّة عن هذا الإحساس بالحبّ المتغيّر بفعل شيخوخة الشخص المحبوب أو مرضه. وحسب ما هو متعارف عليه، فإنّ الحبّ مزيج غير محدّد من الرّوح والجسد وبينهما تنتشر، كما تنتشر المروحة، جملة من العواطف والأحاسيس تتراوح بين الجنسانية الأكثر صراحة والإجلال، بين الرقة والإباحيّة: وأكثر هذه العواطف سلبي: ففي الحبّ هناك التنافس والإمتعاض، والخوف والغيرة وأخيراً الكراهيّة. وقد أشار كاتول قديماً إلى ذلك عندما قال: «إنّ الكراهيّة ملازمة للحبّ». وتختلط هذه العواطف وهذه الأحقاد، هذه الألفة وهذا النفور في العلاقات الغراميّة لتكوّن مشروباً فريداً من نوعه، يختلف في كل مرّة ويتغيّر لونه ورائحته ومذاقه بتغيّر الزمن والظروف والأمزجة. إنّه شرابٌ أقوى من شراب تريستان وايزولدا يجلب الحياة مثلما يجلب الموت. والأمر كلّه متوقف على العُشّاق. ويمكن أن يتحوّل إلى ولع شديد أو كراهية أو رقة أو وسواس. وفي مرحلة مّا من العمر يمكن أن يتحوّل إلى «كمباثيا» (compathia). كيف نعرّف إحساساً كهذا؟ هو ليس مرضاً يصيب الرأس أو عضو التناسل وإنّما القلب. إنّه آخر ثمرات الحبّ بعد التغلّب على الضجر والعادات وعلى هذه الغواية الماكرة التي تدفعنا إلى كراهية كلّ ما سبق أن أحببناه.

إنّ للحبّ قوّة، ولذلك فهو يمدّد الزمن، يمطط الدقائق ويطيلها كالقرون فيصبح الزمن الذي هو قياس ثابت من حيث مدّته متقطعاً وغير قابل للقياس. لكن وبعد كل لحظة من هذه اللحظات التي لا حدّ لها نعود إلى الزمن وتوقيته ذلك أننا أعجز من أن نفلت من تعاقب الليل والنّهار. إنّ الحبّ يبدأ بالنّظر: ننظر إلى الشخص الذي نحبّه ويبادلنا هو النظر. فماذا نرى؟ نرى كل شيء ولا نرى شيئاً. ولكن ليس لفترة طويلة.

فبعد لحظة نحوّل نظرنا، أي أنّنا كما أشرت إلى ذلك سابقاً، نتجمّد. ففي واحدة من أكثر قصائده تعقيداً يشير دون إلى هذا الموقف، حيث يتأمّل العاشقان أحدهما الآخر إلى ما لانهاية وقد اشتدّ بهما الوجد.

Wee, like sepulchrall statues lay;
All day, the same our postures were,
And wee said nothing, all the day..

ولو استمرّت هذه الغبطة الساكنة لهلَكنا. علينا العودة إلى أجسادنا، فالحياة تطلبنا.

Love mysteries in soules doe grow,
But yet the body is his booke

علينا أن ننظر معاً إلى العالم المحيط بنا. وعلينا المضي إلى أبعد من ذلك، إلى لقاء المجهول. وإذا كان الحبّ زمناً فلا يمكنه أن يكون أبدياً. فهو محكومٌ عليه بالإنطفاء أو بالتحوّل إلى عاطفة أخرى. وتقدّم قصة فيليمون وبوسيس التي أوردها أوفيد في الكتاب الثّامن من التحوّلات مثالاً شيّقاً. فقد جاب جوبيتير وميركور أرض فريجيا، لكنهما كلّما أرادا النزول ضيفين على أحد وجدا الباب مغلقاً في وجهيهما إلى أن بلغا كوخ رجل عجوز هو فيليمون الفقير الورع وزوجته بوسيس. فاستقبلهما هذان الأخيران بكرم وحفاوة وقدّما لهما سريراً بسيطاً من أعشاب البحر وعشاء زهيداً وسقياهما خمراً غير معتق شرباه في كؤوس من خشب. وشيئاً فشيئاً اكتشف العجوزان الطبيعة الإلهية لضيفيهما فسجدا أمامهما. وكشف الإلهان عن هويتهما وأمرا الزوجين بالصعود معهما إلى الربوة.

وبإشارة منهما غمرت المياه أرض سكّان فريجيا الكفرة وحوّلت دورهم وحقولهم إلى مستنقعات. ومن أعلى التلّة شهد فيليمون وبوسيس، وهما يرتعدان وقد أخذتهما الشفقة، دمار جيرانهما ورأيا كوخهما بعد ذلك وقد تحوّل، لدهشتهما، إلى معبد من المرمر ذي سقوف من ذهب. عندها طلب منهما جوبيتير أن يتمنّيا شيئاً. تبادل فيليمون بضع كلمات مع بوسيس ورجا الإلهين أن يسمحا له ولزوجته بأن يقوما بحراسة المعبد ويتولّيا كهانته حتى آخر أيامهما. وأضاف فيليمون: «وبما أننا عشنا معاً منذ شبابنا فإنّنا نريد الموت معاً وفي اللّحظة نفسها، حتى لا أرى محرقة بوسيس ولا تهيّئ لي هي قبري. وهكذا كان. فظلاّ في حراسة المعبد سنوات، إلى أن أنهكهما الزمن فرأت بوسيس فيليمون وقد غطّته الأغصان ورأى فيليمون الأوراق وهي تغمر بوسيس. فقالا بصوت واحدٍ: «وداعاً زوجي - وداعاً زوجتي» ثم غطّت القشور فَمَ كلٍّ منهما. وتحوّل فيليمون وبوسيس إلى شجرتين: سنديانةٍ وزيزفونةٍ... لم ينتصرا على الزمن بل استسلما. لم ينشد فيليمون وبوسيس الخلود ولا رغبا في تجاوز الوضع البشري، بل قبلا به وخضعا للزّمن فكان التحوّل المدهش الذي حباهما به الإلهان - الزمن - عودة. إذ عادا إلى الطبيعة ليقتسما معها وفيها التحولات المتعاقبة لكل كائنٍ حيٍّ. وهكذا تعطينا قصتهما درساً آخر ونحن في نهاية هذا القرن.

كان الإيمان بالتحوّل في العصور القديمة يقوم على التواصل الدائم بين العوالم الثلاثة: ما فوق الطبيعي، والبشري، وعالم الطبيعة. فالأودية والأشجار والتلال والغابات والبحر كانت كلّها حيّة وكان الكلّ يتواصل ويتحوّل أثناء تواصله.

لقد نزعت المسيحيّة صفة القدسية عن الطبيعة ورسمت خطّاً فاصلاً لا يمكن تجاوزه بين العالمين: الطبيعي والبشري. فهربت حوريات الماء ومعهن حوريات الينابيع وآلهة الغابات والبحار أو تحوّلت إمّا إلى ملائكة وإمّا إلى شياطين. وقد زاد العصر الحديث من حدّة هذا الطلاق: ففي أحد الطرفين هناك الطبيعة، وفي الطرف الآخر الثقافة. واليوم وفيما تقترب الحداثة من نهايتها اكتشفنا من جديد بأنّنا جزء من الطبيعة، فالأرض منظومة من العلاقات أو كما يقول الرّواقيون «تعاون بين العناصر» يحرّكها جميعاً الإنسجام

الكوني. ونحن أجزاءٌ وقِطَعٌ حيّة من هذه المنظومة. وفكرة القرابة بين البشر والكون هي التي كانت، على ما يبدو، وراء تصوّر الحب. وهو اعتقاد ظهرَ مع الشّعراء الأوائل وشمل الشّعر الرّومنطيقي واستمرّ حتى أيامنا هذه. إنّ الشبه والقرابة بين الشجرة والمرأة بين الجبل والرجل هما محرّكا العاطفة الغرامية. ويمكن للحبّ اليوم أن يصبح كما كان في الماضي، طريقاً آخر للمصالحة مع الطبيعة. فنحن لا نستطيع أن نتحوّل إلى ينابيع أو إلى سنديان أو طيور أو ثيران، لكن بإمكاننا أن نتعرّف على أنفسنا فيها.

إنّ رؤية الشخص الذي نحبّ وهو يهرم أو يموت لا تقلّ إيلاماً عن اكتشافنا بأنّه يخدعنا أو لم يعد يحبّنا. فالحبّ وهو يخضع للزمن والتغيير والموت هو أيضاً ضحيّة للرّوتين والسأم. وإذا ما افتقر العشّاق إلى الخيال، فإنّ الحياة اليوميّة قد تقضي على الحبّ الأكثر قوّة. فنحن عُزَّلٌ أمام المحن التي يخبّئها الزمن لكل رجل وامرأة، فالحياة خطر دائم. وأن نعيش هو أن نعرّض أنفسنا لهذا الخطر. فعفّة الرّاهب تتحوّل إلى هذيان انفرادي وهروبُ العشّاق إلى موت غاشم. وهناك أشكال أخرى من الغرام قادرة على إغوائنا وجرّنا وراءها. بعضها سامٍ كمحبّة الله ومحبة المعرفة أو قضيّة من القضايا. وبعضها الآخر دنيء كحُبّ المال والسلطة. وفي كل الحالات فإنّ الخطر الملازم للحياة لا يزول. وقد يدرك الصوفي بأنّه كان يطارد وهماً. فالمعرفة لا تقي الحكيم من الخيبة التي تصاحب كل معرفة. والسلطة لا تنقذ رجل السياسة من خيانة صديق. إنّ المجد صورة كثيراً ما تكون كاذبة. والنسيان أقوى من كلّ شهرة مهما كانت. ومصائب الحب هي مصائب الحياة، ورغم كل الآلام والمصائب نسعى دائماً إلى أن نحِبّ أو أن نُحَبّ. فالحبّ هو الأكثر قرباً في هذه الأرض من غبطة الطوباويّين. إنّ صور العصر الذهبي والفردوس الأرضي تختلط مع صور الحب المتبادل، صورة رجل وامرأة وسط طبيعة متصالحة.

لقد أوجد الخيال على امتداد ألفيتين، في الغرب كما في الشرق، أزواجاً مثاليين من العشّاق هم تجسيد لرغباتنا وأحلامنا ومخاوفنا وهواجسنا. وعادة ما يكون هؤلاء الأزواج من صغار السن مثل دافني وكلووي، كاليكست وميليبي **Daphnis et chloé, Calxste et Mélibeé**، باو - يووداي - يو **Bao - yu et Dai - yu**. وأحد الإستثناءات تحديداً هما فيليمون وبوسيس. يعيش هؤلاء الأزواج، رمزُ الحب، سعادةً تفوق طاقة البشر، لكنّهم ينتهون أيضاً نهايةً مأساويّة. وقد رأت العصور القديمة في الحبّ نوعاً من الضلال. وخصّص أوفيد نفسه، ترجمانُ الغراميّات السهلة الكبيرُ، كتاباً كاملاً هو «البطليات» **(les héroides)** لمصائب الحب. وهو عبارة عن إحدى وعشرين رسالة بعثت بها نساء شهيرات إلى عشّاقهن وأزواجهن بعد تخلّيهم عنهنّ، وجميعهم من الأبطال الأسطوريين. غير أنّ النموذج المثالي، بالنسبة إلى العصور القديمة كان فتيّاً وسعيداً أمثال دافني وكلووي، إيروس وبسيشيا. وفي المقابل أعلن العصر الوسيط دون تردد تفضيله للنموذج المأساوي.

وتبدأ قصيدة تريستان كالتالي: «أيّها السادة هل يروقكم سماع حكاية حبٍّ وموت جميلة. إنّها تروي قصّة تريستان والملكة إيزولدا. إسمعوا كيف تحابّا بين مسرّات كبرى وآلام، وماتا في اليوم نفسه هو من أجلها وهي من أجله...».

ومنذ عصر النهضة ظلّ نموذجنا المثالي مأساوياً هو الآخر ككاليكست وميلبي. لكن قصة روميو وجولييت هي أكثر القصص إثارة للحزن، لأن العاشقين يموتان بريئين وضحيتين لا للقدر وإنّما للصدفة.

فما هو طارئ يحلّ لدى شكسبير محل العصر القديم والعناية الإلهية المسيحيّة.

وهناك زوجان يلخّصان جميع الأزواج بدءاً بالعجوزين فيليمون وبوسيس، وصولاً إلى المراهقين روميو وجولييت. فصورتهما وقصتهما هما صورة وقصة الوضع البشري في كل الأزمان والأمصار، ونعني بهما آدم وحوّاء. فهما يشكلان الزوجين الأوّلين اللذيْن يحتويان كل الأزواج. وحتى لو تعلّق الأمر هنا بأسطورة يهو - مسيحية، فإنّ لها نظيرها وشبيهها في قصص الديانات الأخرى.

إنّ آدم وحوّاء هما بداية كلّ زوجين ونهايتهما. لقد عاشا في الجنّة وهو مكان لا يوجد خارج الزّمن وإنّما ضمن عنصره. فالجنّة هو ما يوجد قبل والتاريخ هو تردّي الزمن الأصلي وسقوط اليوم الأبدي في التعاقب.

كانت الطبيعة في الجنّة، قبل التاريخ، طبيعة بريئة، وكانت كلّ خليقة تعيش في انسجام مع الآخرين، ومع نفسها ومع الكل، فألقت بها خطيئة آدم وحوّاء في الزمن المتعاقب بما فيه من تبدّل وعارض وعمل وموت. وانقسمت الطبيعة التي طالها الفساد وبدأ العداء بين المخلوقات فكانت المجزرة الكونيّة ضد الكلّ.

اجتاز آدم وحوّاء هذا العالم القاسي والعدائي وعمّراه بأفعالهما وأحلامهما وبلّلاه ببكائهما وعرق جبينيْهما. عرفا مجد العقل والإنجاب والعمل الذي ينهك الجسد، والسنوات التي تشوّش على النظر والعقل، وفظاعة الإبن الذي يموت والإبن الذي يَقْتل. أكلا من خبز الألم وشربا من ماء السعادة، يسكنهما الزمن ويجتاحهما الزمن. وكل عاشقين يعيشان قصتهما من جديد وكل زوجين يكابدان حنينهما إلى الجنّة، وكل زوجين يعيان الموت ويعيشان التحاماً جسديّاً لا ينتهي، مع الزمن الذي لا جسد له.

إنّ اختراع الحبّ من جديد هو إعادة اختراع للزوجين الأصليين، طريديْ جنات عدن وخالقيْ هذا العالم وخالقيْ التاريخ. الحبّ لا ينتصر على الموت: إنه تحدٍّ للزّمن وصروفه. فمن خلال الحبّ ندرك أثناء حياتنا هذه، الحياة الأخرى. لا الحياة الخالدة وإنّما الحيوية الخالصة، كما حاولت أن أعبّر عن ذلك في بعض القصائد. ففي فصل شهير، أشار فرويد في معرض حديثه عن التجربة الدينيّة إلى «الإحساس المحيطي» أي إحساس الإنسان بأنّ الوجود كلّه يطوّقه ويحمله. وهذا هو البعد الوثني لدى القدماء، والجنون المقدّس والجموحُ: إستعادة الكل واكتشاف الأنا ككل داخل الكل الأكبر. لقد انتُزعنا عند ولادتنا من الكل وفي الحب خامرَنا جميعاً إحساسٌ بأننا نعود إلى الكلّ الأصلي. لذلك فإنّ الصور الشّعريّة تحوّل الشخص المحبوب إلى طبيعة: جبل، ماء، غيمة، نجمة، غابة، بحر، موجة وبدورها تتكلم الطبيعة كما لو كانت إمرأة. إنّه تصالح مع الكلّ الذي يشكّله العالم. ومع الأزمنة الثلاثة أيضاً. فالحبّ ليس الخلود، كما أنّه ليس زمن الروزنامات والساعات، أي الزمن التعاقبي. فزمن الحب لا هو بالكبير ولا هو بالصغير، إنّه الإحساس الآني بكل الأزمنة في زمن واحد، الإحساس بكل الحيوات في لحظة واحدة، هو لا يخلصنا من الموت لكنّه يجبرنا على النّظر في وجهه. هذه اللحظة هي عكس «الإحساس المحيطي» وتكملة له، وهي ليست العودة إلى المياه الأصليّة وإنّما امتلاك للحظة تصالحنا مع نفينا من الجنّة. إنّنا مسرح لتعانق المضادّات وانحلالِها في علامة واحدة ليست علامة تأكيد أو نفي، وإنّما علامة قبول. ماذا يرى رجل وامرأة أثناء رقّة جفن؟ يريان هويّة التجلّي والخفاء، حقيقة الجسد واللاّجسد، رؤية الحضرة وهي تتحوّل إلى إشراق، أي إلى حيويّة خالصة، إلى نبض الزّمن.

ترجمة: محمد الخالدي

قراءة راهنة لموقف شبلي شميل من العلاقة بين الفلسفة والعلم

أود، في البدء، أن أشكر الأصدقاء والزملاء الذين نظموا هذا المؤتمر الفلسفي(*) على دعوتي للمشاركة في أعماله، وأن أهنئهم على اختيارهم لموضوعه وربطهم الجدلي بين الماضي والحاضر في تعاملهم مع فكر عصر النهضة؛ فالعودة إلى المعبرين عن هذا الفكر لا تستهدف، في الحقيقة، البحث في كتاباتهم عن إجابات للأسئلة التي يطرحها الواقع الراهن علينا، وإنما هي محاولة لاستجلاء كيفية مقاربتهم لقضايا وإشكاليات لا تزال مطروحة، بهذا الشكل أو ذاك، على جدول الأعمال العربي. وعليه، فنحن إذ نطمح إلى التعرف على مواقف أحد أبرز رواد الفكر العلمي العربي من علاقة العلم بالفلسفة، لا نتوخى البقاء أسرى أفكاره، وإنما نتعامل معه تعاملاً نقدياً في ضوء التطورات المذهلة التي يشهدها عالمنا بتأثير ثورة العلوم والتكنولوجيات المتسارعة.

من هذا المنطلق، يبرز السؤال التالي: كيف نظر شبلي شميّل في زمانه إلى العلاقة بين الفلسفة والعلم، وكيف يمكننا نحن، في زماننا، أن ننظر إلى هذه العلاقة؟

هذا هو السؤال المركب، الذي سأحاول الإجابة عنه في ما يتبع. لكنني، وقبل أن أفعل ذلك، أود التنبيه إلى أنه لا يمكننا مقاربة موقف شميّل من القضايا والإشكاليات التي شغلته إلا بعد وضعها في إطار إشكالية عامة هي إشكالية النهضة أو الارتقاء، التي طُرحت على جدول الأعمال العربي بعد أن أصبحت المقارنة

(*) ألقي هذا النص في المؤتمر الفلسفي الثالث الذي نظمه قسم الفلسفة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الجامعة اللبنانية – الفرع الثالث تحت عنوان: «الفكر الفلسفي العربي في تفاعل العلوم والثقافات، من شبلي شميّل إلى أسئلة العلوم والتكنولوجيا»، طرابلس، ٨ – ١٠ أيار ٢٠٠١

ممكنة بين التقدم والتأخر، تلك المقارنة التي صار يجريها، اعتباراً من الربع الثاني من القرن التاسع عشر، رواد عرب في مواقع رئيسة ثلاثة هي مصر وبلاد الشام وتونس، وذلك بعد أن أتيحت لهم، بفضل البعثات العلمية إلى أوروبا ومدارس الإرساليات التبشيرية والترجمة، فرصة الاحتكاك بالغرب وحضارته الحديثة؛ وحول سؤال: لماذا تقدم الغرب وتأخرنا، وكيف يمكننا اللحاق بمستوى تقدم الغرب؟ راح يتبلور فكر عربي حديث، حمل في ما بعد اسم فكر عصر النهضة.

وفي كتابي الأخير عن «رهانات النهضة في الفكر العربي» (دمشق، دار المدى، ٢٠٠٠)، حاولت أن أثبت افتراضاً علمياً جديداً إلى حد ما، مفاده أن فكر عصر النهضة قد احتوته، رغم تلاوينه العديدة، بنية فكرية واحدة، حيث نهل المعبرون عنه من مرجعيات واحدة تقريباً، وانشغلوا بالهموم نفسها كما تملكوا الطموحات ذاتها؛ وإذ تشاركوا في الاعتقاد بمبدأ الحرية الفكرية، فقد قامت بينهم علاقات تفاعل مثمرة استندت إلى الاحترام المتبادل، وذلك بالرغم من الاختلاف في منطلقاتهم وخصوصية التكوين الثقافي لكل واحد منهم (وفي هذا السياق، يمكننا الإشارة إلى علاقة الاحترام المتبادل التي نشأت بين جمال الدين الأفغاني وشبلي شميّل، حيث أكد رائد الإصلاح الديني في إحدى المناسبات - كما ينقل عنه محمد المخزومي في «خاطرات جمال الدين الأفغاني»، ص (١٨١ - ١٨٥) - أنه يقدّر لشميّل «قدرة في دقة بحثه وجرأته على بث ما يعتقد من الحكمة وعدم تهيبه من سخط المجموع لما يجهله من حقائق العلم»)؛ فكل المعبرين عن ذلك الفكر اتفقوا، في الواقع، على أسباب تقدم الغربيين وتأخر الشرقيين، ولجأوا إلى منهج الاقتباس المشروط في سعيهم إلى التنوير بأسس الحداثة المجتمعية الغربية، التي كانت - في نظرهم - قد اكتسبت طابعاً إنسانياً، وإلى توطينها في المجتمعات العربية. غير أن كل واحد منهم، وبحسب طبيعة تكوينه الثقافي، ركز جهده على حقل من حقول الإصلاح المجتمعي، دون أن يعني ذلك ابتعاده عن الحقول الأخرى؛ فأحمد فارس الشدياق، على سبيل المثال، ركز على حقل اللغة العربية وتحديثها، بينما ركز محمد عبده على حقل الدين وإصلاحه، واهتم قاسم أمين بأوضاع المرأة وتحريرها. .إلخ. أما مثقفنا التنويري الشامي المتمصر، الذي تخرّج طبيباً جراحاً بعد تقديمه رسالة حول «تأثر الإنسان والحيوان بالمناخ والطبيعة والبيئة» وتوجه إلى أوروبا للاطلاع على مستجدات العلوم الطبيعية وعلوم التشريح، فقد ركز على حقل العلم وكيفية توطينه في مجتمعاتنا، وذلك بعد أن اكتشف بأن السبب الرئيس لتخلف هذه المجتمعات هو الجهل، الذي يتسبب في سيادة الاستبداد وفساد الأخلاق. وفي مسعاه الهادف إلى توطين العلم الحديث، أعار شميّل اهتماماً خاصاً إلى التعليم، ولا سيما العملي منه، والذي يجب أن يصبح - كما أكد - إجبارياً كما «أن التطعيم للجدري إجباري»، ووضع لنفسه مهمة العمل على تصفية كل الأوهام والغيبيات التي رأى أنها تؤبد الجهل وتعرقل انتشار العلم. وفي هذا الإطار بالذات، قارب شميّل إشكالية العلاقة بين العلم والفلسفة.

■■■

هل كان شبلي شميّل فيلسوفاً؟

نعم كان فيلسوفاً «على رغم منه»، على حد تعبير مي زيادة، التي ذكرت في إحدى المناسبات أن شميّل كان، خلال سنوات عمره الثلاث الأخيرة، من أعز أصدقائها، وأنها وجدت في نفسه، «في تلك النفس التي تدّعي احتقار الفنون»، قوة شعرية وفلسفية من تلك «القوى الأولية، أخفتها الحياة تحت طيات الاختبار الكثيفة وحجبتها كبرياء العلم وتعصبه وراء أستار المادة الضخمة»؛ فطبيبنا - تتابع مي - شاعر «رغم إرادته»، وفيلسوف رغم أنه «لا يريد أن يلقّب بهذا اللقب العظيم وينفي الفلسفة عن نفسه بحدة تكاد تكون غضباً: فهو إذاً فيلسوف على رغم منه» (حوادث وخواطر، ص ١٥٨ - ١٦٠).

ولكن ما هي طبيعة الفلسفة التي انتسب إليها شميّل؟

في خاتمة كتابه «فلسفة النشوء والارتقاء» الذي ضمّنه مباحث عدة لإثبات مذهب دارون في التطور والرد على الذين تعرضوا لنفيه، أجاب شميّل بصورة غير مباشرة عن هذا السؤال بتأكيده بأن القول بأن «تصورات الأحلام يلزم الاستمساك بها لأنها تبدو لنا أجمل من تصورات الحقائق وأن ترويض العقل بمباحثها الكلامية التافهة أنفع لنا من تدريبه على البحث المحسوس المفيد، يقتضي منه أن يكون الخيال أصدق من الحس، وأن يكون كذلك الكذب على النفس أنفع من الصدق لها، وأن تكون الأوهام نفسها أنفع لنا من الحقائق وأن يكون الاشتغال بالكلام الفارغ والمناقشات العقيمة أفضل من العمل» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ٣٦٣ - ٣٦٥).

فمن منطلق قناعته بأن مذهب داروِن قد أثار حركة في الخواطر، لا سابق لها في تاريخ الإنسانية، حركة لن تقتصر «على رد الإنسان الهابط من السماء والذي لا يزال يصبو إليها، إلى مقامه الحقيقي في الطبيعة، بل لا بد لها من تغيير الإنسان تغييراً جوهرياً بحيث يتجدد كلياً كأنه وجد وجوداً جديداً»، استخلص شميّل بأن الانتقال من «تنميق الكلام» إلى «إتقان العمل» هو وحده الذي يضمن ارتقاء الإنسان ارتقاءً حقيقياً؛ ومن هذا الاستخلاص بالذات، انطلقت مقاربته للفلسفة والتفلسف، وهي المقاربة التي التزم بها طبيبنا بمبدئية صارمة حافظ عليها طوال حياته. فشميّل، الذي جمع في شخصيته بين المثقف التنويري المادي والمصلح الإجتماعي، لم يخرج، لدى مقاربته الفلسفة وعلاقتها بالعلم، عن إطار المثقف التنويري المادي الذي اعتمد أسلوب «الصدمة» أو «الرجة الفكرية» في سعيه إلى نشر «الحقيقة» التي اعتقد بها، ومفادها أن الفلسفة «تتحوّل إلى سفسطات فارغة إذا ما شردت عن العلم»، وذلك خلافاً للموقف الذي اتخذه من قضية الدين، حيث يلحظ المتتبع لكتاباته أن موقفه من هذه القضية قد شهد، مع الوقت، تطوراً لا يلمسه في موقفه من الفلسفة، وهو تطور يعود - في ظني - إلى أن شميّل لم يتعامل مع الدين تعامل المثقف التنويري المادي المعني بقول الحقيقة فحسب، وإنما تعامل معه تعامل المصلح الاجتماعي أيضاً، الذي

أدرك الأهمية الاجتماعية للدين وعلاقته بالعمران وأثره على الناس.

فقد اتخذ شميّل، في البدء، موقفاً حاداً من الدين، معتبراً أن الديانات هي «علة شقاء الإنسان في دنياه»، كونها تقيّد الفكر والعقل، وتتحوّل، في أيدي رؤساء الأديان، إلى آلة لتنفيذ أغراضهم «فتكثر الشرور والفتن في العالم». غير أن موقفه من هذه المسألة راح يتطور مع الوقت في اتجاه المزيد من التفهم، حيث صار يؤكد أن قصده ليس نفي الديانات، وإنما القصد ضمان حرية الاعتقاد، بحيث لا تقوم الحكومات بإكراه «الناس على الإيمان ولا تخمد الأنفاس عن إبداء ما في الصدور، بل تدع كلاً وشأنه وتتحاشى الضغط على العقول ولا تعارض الأفكار المضادة فلا يمضي زمن حتى تشرق أنوار الحقيقة ويهتدي الناس بنبراسها في ظلمات هذا الكون». ويبدو أن شميّل قد توصل، في نهاية الأمر، إلى حل وسط يقوم على تجنب دخول الدين في مواجهة مع العلم، وذلك لقناعته بأن وقوف الدين «معترضاً في سبيل العلم»، واشتباكه معه، سيدخل الدين والعلم «في خصام مضرٍ للاثنين ولا يستطيع الدين أن يثبت فيه» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ٥١ - ٥٢ وص ٢٧٠؛ والجزء الثاني من مجموعة الدكتور شبلي شميّل، ص ٦٢ - ٦٣ وص ٧٠ - ٧٢). وإذ ربط شميّل الاعتقاد الديني بالتسامح، وأكد على طابعه الفردي، فقد رفض بصورة قاطعة محاولات استغلال الدين وتوظيفه في خدمة أغراض لا علاقة لها به، مشيراً إلى أن ما يهمه، في هذا الصدد، هو حفظ حرية العقل التي لا تكون «إلا إذا بلغ التسامح الديني أقصى ما تفرضه المصلحة الاجتماعية المشتركة»، باعتبار أن الدين «صلة بين قلب الإنسان وربه، فلا يليق بنا أن نتبذل به وننزله إلى مصلحة اجتماعية كثيراً ما تكون سبباً لعرقلة أمورنا في دنيانا» (كتابات سياسية وإصلاحية، ص ١١٣).

أما في ما يتعلق بالفلسفة، فقد أقام شميّل تمييزاً صارماً بين فلسفة عقلية نظرية مجردة وفلسفة مادية اختبارية، كانت تختلف كثيراً، في تصوّره، عن فلسفة الماديين القديمة في أن تعاليمها المادية لم تنتج عن النظريات الفلسفية وإنما عن التجربة والاختبار. وقد أدرج شميّل الفلسفة النظرية ضمن ما أسماه بعلوم الكلام الكمالية، معتبراً أن «البحث في الطبيعة دون الاستناد إلى المحسوس، والاعتقاد بأن العقل المجرد وحده قادر أن يتوصل إلى حل المسائل حلاً يقرب من الصحة هو وهم». وقدّر بأن هذه الفلسفة النظرية «التي انتقلت إلينا بكتب أرسطو طاليس»، لم يقتصر دورها السلبي على وقوف الإنسان عن التقدم في علومه الصحيحة والطبيعية قروناً عديدة، بل تناول كل شيء حتى الأديان نفسها، حتى يمكن النظر إليها بوصفها «السبب الأكبر» في وقوف العمران متباطئاً في السير، خصوصاً وأنها تتحمّل المسؤولية الأولى عن إقامة العقبات في سبيل ارتقاء الإنسان في اجتماعه، وفي مقدمها «الحاسة الدينية والحاسة الوطنية». وإذ لاحظ شميّل بأن هذه الفلسفة النظرية قد حافظت على مكانتها المهمة، لأن العلوم الطبيعية نفسها «لا تزال في أولها ولم تنتشر الانتشار الكافي بعد»، إلا أنه توقع بأنها لن تعيش طويلاً، بل سيأتي يوم، «وما هو في تاريخ الاجتماع ببعيد»، تسقط فيه قيمة هذه المباحث الكلامية الفلسفية، بل ينظر إلى أصحابها «كأنهم صبية يلعبون أو مصدوعون يهذون»، ولا سيما بعد أن قام مذهب داروين بنقض الأسس التي تقوم

عليها، ونجح في ادخال الفلسفة في العلوم الطبيعية وإزالة الاعتقاد بالأسباب الغائية من دائرة العلم ببراهين قاطعة، بحيث بات العلماء والفلاسفة «يميلون إلى البحث في الأشياء عموماً بحثاً طبيعياً، فلا يعتمدون في تقريرها إلا على المراقبة والاختبار»، حتى أنهم صاروا اليوم يبحثون في أفعال العقل نفسه «بحثاً فزيولوجياً مرتبطاً بالدماغ باعتبار الدماغ عضواً مركباً والعقل أفعالاً مختلطة»، بل يبحثون «في الأخلاق والعادات واللغات وسائر ما يتعلق بالانسان في نظام الهيئة الاجتماعية، هذا البحث أيضاً فيقابلونها مع ما هو من طبيعتها في سلسلة نظام هذا الكون ويستقرونها إلى أصولها» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ٣٥٩ - ٣٦١؛ حوادث وخواطر، ص ٢٠٥).

وفي مقابل موقفه السلبي هذا من الفلسفة، تعامل شميّل مع العلم، وبخاصة العلم الطبيعي، بوصفه ديناً جديداً، هو وحده «دين البشرية الحق» الذي ضمن للإنسان الارتقاء لأنه عرّفه على نواميس الطبيعة والاجتماع في آن. فشميّل الذي ربط بين انتشار هذا العلم وبين ارتقاء الإنسان في العمران، معتبراً بأنه حيثما «كانت علوم الكلام والنظريات المترتبة عليها منتشرة أكثر كانت العلوم الطبيعية منحطة وكان الإنسان منحطاً متقهقراً وحالته الاجتماعية سيئة كذلك، والضد بالضد» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ٣٤٤ - ٣٤٥)، أكد بأن العلم الطبيعي هو الذي عرّف الإنسان على طبيعة الاجتماع ونواميسه، وبيّن له أننا نجد في الاجتماع البشري نفس ما في كل حي، أي «الميل الباطن لحفظ الذات والتفاعل الظاهر مع الأشياء التي من خارج، بما في ذلك من تنازع البقاء والانتخاب الطبيعي»، وجعله يعي بأن كل اجتماع إنما هو «تعاون يبتدئ طبيعياً بمحبة الذات والشوق وينتهي عقلياً باتفاق الإرادات أو التراضي في البشر»، بحيث يتحقق الاجتماع البشري «عندما تصير الإرادات عاقلة تدرك نفسها ويعرف بعضها بعضاً ويجتمع بعضها ببعض على سبيل الاتفاق والتراضي» (الجزء الثاني من مجموعة ....، ص ٥٠).

لقد كان شميّل مقتنعاً، اقتناعاً حازماً، بأن العلم سيغير كل حياة الإنسان وسيلعب الدور الأهم في تقرير مستقبله وتوليد ما أسماه بالإنسان «الكلي» أو «الحقيقي» الذي يبني علاقاته على أساس مبدأ التسامح ويجعل العالم كله وطناً له؛ فالعلم، وبخاصة العملي منه، سيكشف للإنسان «أسراراً كثيرة في الطبيعة ليس المعلوم منها له اليوم إلا نزراً يسيراً بالنسبة إليها تزيده علماً وقوة وتضطره بحكم الضرورة إلى قلب سائر ما بناه على غير هذا الأساس»، بحيث يتوصل الإنسان يوماً ما بالعلم «إلى «دفن» أوهام كم غمّت على الحقائق فأذابتها فيها كأنها هي نفسها الحقيقة المنشودة، يدفنها جثثاً هامدة تولاها موت حقيقي لا مبعث بعده، لعل الانسان «الكلي» يستطيع حينئذٍ أن يقضي عمره القصير على هذه البسيطة بأكثر أنواع التعاون وأقل أنواع الشقاء» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ١٤ - ١٥؛ الجزء الثاني من مجموعة .....، ص ٣٤١). وإذ أكد شميّل بأن الشرائع والعقائد والديانات كافة التي عرفها الإنسان لم تفلح «بجعل العالم ديناً واحداً ووطناً واحداً، فقامت الاختلافات بين الأديان والمذاهب والمواطن عراقيل في سبيل ارتقاء المجتمع»، فقد أعرب عن أمله بأن يفلح العلم الطبيعي في إزالة الفواصل بين الأوطان وضمان

الاتفاق بين الناس، بحيث يتم ارتقاء العمران في السلم، وذلك لأن العلم الطبيعي هو وحده الكفيل بتحقيق غاية ـ لا تتيسر في أي تعليم آخر ـ هي «التسامح أو التساهل الداعي إلى التعاون الحقيقي الضروري للعمران»، و«اعتبار الإنسان أخاً للإنسان في كل المعمورة وأن وطن الإنسان الحقيقي هو العالم أجمع»، وهي غاية بات بلوغها ممكناً ـ في نظره ـ لأن «سيل العلم الجارف لم يعد يمكن حصره اليوم في مكان لسهولة معدات نشره». وفي هذا الصدد، لاحظ بأن الأوطان في أوروبا التي كانت إلى عهد قريب «علة الحروب يثيرونها بينهم لأقل سبب» لم تعد كذلك، حيث قلّ الميل إلى اضرام نار الحروب في أوروبا، وذلك بعد أن عرفت أممها «أن الحروب لا تخدم مصالحها غالباً وإنما تخدم أغراض أناس قليلين من المتولين قيادها»، وباتت الأمم الأوروبية ميالة «إلى التصافح من فوق حدود الأوطان سعياً وراء مصالحها العامة» (فلسفة النشوء والارتقاء، الجزء الأول، ص ٣٠ و ص ٣٦٠ – ٣٦١). واستخلص شميل بأن التطور المستمر للعلم سيفضي، في نهاية المطاف، إلى قيام الاشتراكية، أو «الاجتماعية»، والتي لن تمثّل مذهباً فلسفياً اجتماعياً، بل ستكون «نتيجة لازمة لمقدمات ثابتة لا بدّ من الوصول إليها ولو بعد تذبذب طويل»، وهي، خلافاً لما يدّعي أعداؤها، «لا تضر الاجتماع، لأنها تطلب للاجتماع ما تطلبه نواميسه نفسها بل بالضد من ذلك تنفعه، إذ تؤيد الفضيلة وتصد عن الرذيلة باتباعها سبل الاجتماع القويمة، لأن الفضيلة ليست إلا انطباق أعمال الاجتماع على نواميس الاجتماع، والرذيلة مخالفة هذه النواميس» (الجزء الثاني من مجموعة ....، ص ١٨٣ – ١٨٤).

حقاً، لقد أقرّ شميّل بوجود عقبات عديدة لا تزال تعترض تحقيق آرائه الاجتماعية، وذلك «لقلة انتشار المبادئ العمرانية الحديثة بين الناس حتى في أرقى المعمورة» وبقاء القسم الأكثر من البشر في تعاليمهم «تحت تأثير القديم»، واعترف بأن «الطب الاجتماعي» لم يتقدم بعد على نسبة تقدم الطب البشري (آراء، ص ٢٥)، خصوصاً وأن العمران يمر بطور انتقالي، بحيث لم نبقَ في هذا الطور ـ كما أكد ـ «على همجيتنا البسيطة ولم نبلغ مقام التمدن الصحيح»؛ لكن الحتمية الاجتماعية التي حكمت تفكيره دفعته إلى التأكيد بأن العمران اليوم «لم يعد يُخشى عليه من التقهقر ولا من الوقوف»، وبات علينا أن نحسب حساباً لسرعة ارتقاء العمران «المتسارعة على نسبة النواميس الطبيعية نفسها»، حتى أن السنة اليوم «صارت كمئات السنين في الماضي بل آلافها» (حوادث وخواطر، ص١٣)، ولأن شميّل ظل مقتنعاً بأن العلم قادر على تحقيق «معجزة» إشاعة التسامح بين الناس والأمم باعتباره «أساس العمران المتين»، وعلى تحقيق غايته الكبرى المتمثلة في جعل «وطن الإنسان الحقيقي العالم أجمع»، فقد كانت خيبة أمله كبيرة جداً لدى اندلاع الحرب العالمية الأولى التي ظهر العلم خلالها بوصفه آلة لزرع الموت والدمار، آلة عمياء «في أيدي السفاحين المخربين لقضاء أغراض لهم سافلة في غالب الأحيان [و] مطامع لا يجوز أن تصدر في هذا العصر خاصة إلا من مصدعين مجانين ولا يقبلها إلا المغفلون» (حوادث وخواطر، ص ١٧٧ – ١٧٨).

وقد رفض شميّل، الذي نظر إلى ألمانيا بوصفها المسؤولة الرئيسة عن إشعال فتيل المواجهات، الرأي

الذي حمّل الفلسفة المادية، القائمة على مبدأ المصلحة، مسؤولية اندلاع الحرب، وردّ على أصحاب هذا الرأي بأن الفلسفة المادية أساسها علم الطبيعة، والطبيعة تنظر إلى المصلحة العامة في كل أعمالها، وترى بأن المصلحة العامة تتوقف على المصلحة الخاصة «وإلا لم تنتظم مجاميع من واحدات ولم تنتظم أجسام من مجاميع». وفي إطار دفاعه عن الفلسفة المادية المقيدة بالعلم، شن شميّل هجوماً عنيفاً على ما أسماه بالفلسفة «المطلقة» المنتشرة بين الألمان «أكثر مما هي بين سائر الأمم الأخرى»، والتي كانت دائماً، لخروجها عن مدار العلم الطبيعي وخياليتها وغموضها وابهامها، «شؤماً على الاجتماع في كل العصور»، معتبراً أنه إذا ما «سطت الفلسفة على العلم وحوّلته لغرضها ولم ترتبط به ولم تبنَ عليه كان شرها أعظم جداً مما لو كانت بدونه».

واستغرب شميّل كيف أن امبراطور ألمانيا، الذي «أصيب بجنون العظمة والغرور»، قد وجد بين علمائه الأعلام «أناساً خربي الذمم شنيعي المقاصد دنسوا اسم العلم وسلحوه بالغازات الخانقة والنيران الحارقة يقذفونها على الناس والمدائن ليمعن في التقتيل والتدمير»، بحيث أصبح العلم «آلة للدمار بعد أن كان يُرجى للعمار»، وانقلبت الغاية منه إلى ضدها، وصار الناس «يحمدون عليه الجهل وما كان الجهل قبل ذلك قط محموداً» (حوادث وخواطر، ص ١٨٦ - ١٨٩، وص ٢٢٦ - ٢٣٥).

■■■

والآن، وبعد أن عرضت موقف شبلي شميّل من العلاقة بين الفلسفة والعلم، كما عبّر عنه في كتاباته، سأنتقل، بشكل سريع، إلى تحليل علاقة العلم بالفلسفة في ضوء ما صارت تحمله لنا ثورة العلوم والتكنولوجيات من وعود وما تنطوي عليه من أخطار؛ لكنني أود، بداية، التنبيه إلى أن موقف شميّل من هذه المسألة لا يمكن فهمه إلا بعد وضعه في سياقه التاريخي. فشميّل بقي، في الحقيقة، منسجماً مع المناخ الفكري لعصره، أي مع مناخ سادت فيه النزعة العلموية التي استندت إلى فيزياء نيوتن الكلاسيكية وإلى تطورية داروين الأنتروبولوجية وإلى وضعية كونت الاجتماعية، واعتمدت المنهج التجريبي وظلت، في تبشيرها بالتقدم، أسيرة مبدأ الحتمية الاجتماعية والتاريخية. وقد تركت تلك النزعة العلموية، التي أعلت من شأن العمل وحطت من قدر النظر، أثرها، بهذه الدرجة أو تلك، على كل التيارات الفكرية التي سادت في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بما فيها الماركسية. فماركس، في مرحلة شبابه، سعى إلى تصفية حسابه مع الوعي الفلسفي السابق وانتقد الوهم السائد بخصوص «استقلالية» الفلسفة، مرجعاً بدايات ظهور الفلسفة إلى تقسيم العمل الذي نشأ بين العمل اليدوي والعمل الذهني. وقد طالب ماركس بتغيير مهمة الفلسفة، بحيث تنتقل من تفسير العالم إلى السعي من أجل تحويله، كما دعا الفلاسفة الى مغادرة عالم التأمل الفكري والنزول إلى العالم الواقعي، مؤكداً تبعية المفهوم الفلسفي

للشروط المادية. واستخلص بأن العلوم الطبيعية، إذ تتمثل نتائج التطور الفلسفي خلال ما يقرب من ٢٥٠٠ سنة، فإنها تتحرر من كل فلسفة مستقلة تضع نفسها فوق العلم وتقف خارج اطاره. ولم تحتل الفلسفة المكانة التي تستحقها في اطار الماركسية إلا في مرحلة لاحقة، وذلك على قاعدة نقد المذهب التجريبي والتأكيد على تمفصل النظرية مع الممارسة داخل الإشكالية المادية (القاموس النقدي للماركسية، ص ٦٩٠ - ٦٩٥). ومن المعروف أن ممثلي تلك النزعة العلموية، التي سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قد استخفوا بأهمية تاريخ العلم وتجاهلوا حقيقة أن العلم لم يتطور عبر التاريخ إلا بالاستناد إلى قوة دفع فلسفية؛ وهذا الاستخفاف بأهمية تاريخ العلوم نلمسه في موقف شبلي شميّل نفسه الذي أكد، في أكثر من مناسبة، بأن علوم الأقدمين كانت كلها علوم نظر بقي العالم معها يتخبط «قروناً وهو يدور في دائرة واحدة معيوبة»، وأنهم «تركوا اللباب واشتغلوا بالقشور»، وأن علوم الأواخر «التي ارتقى بها العمران هذا الارتقاء السريع هي نقيض علوم أجدادهم على خط مستقيم» (آراء، ص ٣٧ - ٣٨).

والواقع، أن تلك النزعة العلموية التي حكمت تفكير شميّل، وطبعت المناخ الفكري لعصره بطابعها، ما لبثت أن تراجعت مع بدايات القرن العشرين، بتأثير عوامل عديدة، من بينها - كما تلحظ يمنى طريف الخولي - الأزمة التي صارت تواجهها الفيزياء الكلاسيكية إثر «بروز وقائع وعلاقات فيزيائية في عالم التجارب العلمية استحالت على الخضوع لقوانين فيزياء نيوتن».

وقد دحضت تلك الأزمة مبدأ الحتمية الميكانيكية، وأشاعت، بالاستناد إلى نظرية الكوانتم وإلى نظرية آينشتين النسبية بوجه خاص، مبدأ اللاحتمية، الذي انطلق من أن العامل الإنساني أكثر حسماً من العامل العلمي والتقني؛ ثم جاءت الحرب العالمية الأولى لتلفت الانتباه إلى خطورة العلم وانعكاساته السلبية على الحياة الاجتماعية، وإلى خطورة فصله «كمضامين وأجهزة ورموز»، عن علاقته بالثقافة بمعناها الشامل، ونبعت آنذاك حاجة ماسة إلى «أنسنة» الظاهرة العلمية عن طريق العناية بتاريخ العلم، وتحوّل الاهتمام بتاريخ العلم إلى ضرورة ثقافية، لأنه «القادر على رأب الصدع بين العلوم الطبيعية والنزعة الإنسانية» (فلسفة العلم في القرن العشرين، ص ١٨ - ١٩). وإذا كانت فلسفة العلم، التي نشأت في القرن التاسع عشر وتنامت وهي تولي ظهرها لتاريخ العلم، قد اقتصرت حتى منتصف القرن العشرين - كما تتابع الخولي - على النظر الى النسق العلمي من الداخل، فإن هذه الفلسفة راحت تستوعب، شيئاً فشيئاً عبر تطورها، الوعي التاريخي، بحيث حدث، في نهاية الأمر، اندماج بين فلسفة العلم وتاريخه، وصار يُنظر إلى العلم، من الداخل، نظرة تنصب على الأدوات العلمية للنسق العلمي، ومن الخارج، نظرة ترى فيه نشاطاً انسانياً مجتمعياً «يفلح أرضاً مهدتها الثقافة السائدة» ويتأثر بأبعاد الحضارة الإنسانية ويؤثر فيها (فلسفة العلم في القرن العشرين، ص ٣٩٢ وص ٤٥١ - ٤٥٢).

ويبدو اليوم بأن ترسيخ هذا التوجه نحو «أنسنة» الظاهرة العلمية قد أصبح شرطاً رئيساً من شروط التقدم الإنساني، خصوصاً بعد أن أصبحت قبضة من الشركات الكبرى، الباحثة عن الربح ومعاظمته،

تحتكر ميادين البحث العلمي وتتحكم بالقدرة التكنولوجية، الأمر الذي أدى ـ كما يلحظ إناسيو راموني مدير شهرية «لوموند ديبلوماتيك» الباريسية ـ إلى استنزاف الطبيعة وبروز مشكلات بيئية خطيرة غير مسبوقة؛ ومن جهة أخرى، تتزايد القناعة اليوم بأن علوماً مثل الاستنساخ والهندسة الوراثية قد تفتح ـ بالرغم من آفاقها الواعدة في ميادين حيوية عديدة ـ الباب واسعاً أمام ظهور أشكال جديدة لاستعباد الإنسان، الذي بات مهدداً بالتحوّل إلى مادة تجارية مربحة. وهكذا، وكما يذكر الفيلسوف الفرنسي دومينيك لوكور في كتابه «مستقبل التقدم»، فإن المستقبل الذي كان مصدر قلق لنا في الأمس لأننا كنا عاجزين حياله، قد أصبح مصدر رعب لنا اليوم لأننا لم نعد قادرين على التحكم بنتائج أفعالنا. وأمام هذا الواقع، تبرز حاجة ماسة ـ كما يتابع الفيلسوف نفسه ـ إلى إقامة علاقة جديدة بالمعرفة، تقوم على أساس محاكمة العلم وتطبيقاته انطلاقاً من فكرة الخير : في أي اتجاه ينبغي أن يتجه البحث العلمي؟ وما هي التطبيقات العلمية المسموحة وما هي التطبيقات العلمية الممنوعة؟ وكيف يمكن للعلم أن يشق للإنسان طريقاً نحو الحرية؟.

أما هذه العلاقة الجديدة بالمعرفة فهي تستدعي، بالإضافة إلى رفض التوجه الرامي إلى جعل العلم خادماً للتكنولوجيا، الحفاظ على استقلالية العلم تجاه القوى المالية المسيطرة على العالم، وتنظيم نوعية الأبحاث العلمية وضمان شفافيتها، بما يحول دون إنحراف هذه الأبحاث نحو غايات لا إنسانية يحركها البحث عن الثروة أو عن المجد الشخصي، وربط مفهوم التقدم بالأخلاق والسعي من أجل إعادة بناء فكرته على قاعدة إيجاد «شكل من أشكال التمفصل بين التقدم التقني وتقدم المعارف وبين التقدم الأخلاقي للإنسانية». كما أن هذه العلاقة الجديدة بالمعرفة تتطلب إعادة الاعتبار للفلسفة وإعلاء شأن التفلسف، عبر استلهام التصوّر القديم للفلسفة بوصفها تعبيراً عن متطلب «المعرفة العقلانية» للوجود، التي يرغب في تملكها كل البشر والقادرة وحدها على أن تضع قيماً وغايات للحياة، والسعي من أجل تعميق طابعها الشعبي وتوسيع أشكال حضورها وأطر ممارستها. فهذا هو الطريق الذي قد يلهم ـ كما يستخلص لوكور ـ تصوراً جديداً وممارسة أخرى للسياسة، ويجعل للتقدم معنى ويدرجه في سياق مغامرة إنسانية تشكّل جزءاً من المخاطرة الضرورية لممارسة الحرية؛ كما أن هذا هو الطريق الذي قد يفضي، عبر إشاعة فضيلة الشجاعة، إلى القضاء على الخوف والشك المسيطرين على عالمنا والنجاح في التصدي للأخطار الكبيرة المحدقة بالنوع البشري.

ماهر الشريف
دمشق

مصادر البحث :

كتابات شميل، شبلي:

ـ فلسفة النشوء والارتقاء (١ – ٢)، القاهرة، مطبعة المعارف، ١٩١٠ (ويشتمل على كتاب «شرح بخنر على

مذهب دارون» وعلى كتاب «الحقيقة» وعلى «ملحق في مباحث في الحياة لتأييد الرأي المادي فيها»، كما يشتمل على «الجزء الثاني من مجموعة الدكتور شبلي شميّل».
- آراء الدكتور شبلي شميّل، القاهرة، مطبعة المعارف، ١٩١٢.
- كتابات سياسية وإصلاحية (جمع وإعداد وتحقيق الدكتور أسعد رزوق)، بيروت، دار الحمراء، ١٩٩١.
- حوادث وخواطر، مذكرات الدكتور شبلي شميّل (جمع وإعداد وتحقيق الدكتور أسعد رزوق)، بيروت، دار الحمراء، ١٩٩١.
- المخزومي، محمد: خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني، بيروت، المطبعة العلمية ليوسف صادر، ١٩٣١.
- الخولي، د. يمنى طريف: فلسفة العلم في القرن العشرين، الكويت، عالم المعرفة، ٢٦٤، كانون الأول ٢٠٠٠.
- Labica, G. ; Bensussan, G. : Dictionnaire critique du Marxisme, Paris, PUF, 1982.
- Lecourt, D. : L'avenir du progrés, Paris, Textuel, 1997.
- Ramonet, I. Géopolitique du chaos, Paris, Gallimard, 1999

النظرية ومقاومة النظرية

ما معنى النظرية الأدبية المعاصرة، وما هي دائرة اهتماماتها وأين توجد حقول عملها، وكيف تنظر إلى نفسها بوصفها ممارسة؟ علينا أن نسأل أنفسنا هذا النوع من الأسئلة لنفهم الأسباب التي جعلت أعداء النظرية يهاجمونها بهذا القدر أو ذاك من الشراسة عادين ممارسة النظرية شكلاً من أشكال التعبد الصنمية التي اجتاحت الممارسة الثقافية في الجامعات والمؤسسات الأكاديمية بعامة، وصولاً إلى الصحف والمجلات وحتى البرامج الإذاعية والتلفزيونية في الغرب، وكذلك في العالم العربي. فعلى الرغم من صعوبة هذا النوع من الكتابة، الذي أطلق عليه بصورة خرقاء اسم «النظرية الأدبية»، وتعقده ولغته المتحذلقة في أحيان كثيرة، استطاعت النظرية أن تنتشر خلال ربع القرن الأخير انتشار النار في الهشيم آخذة في طريقها أشكالاً وأساليب كانت سائدة، مهدمة قلاع التقليد في الدراسات الأدبية وسائر العلوم الإنسانية.

يرى ريتشارد رورتي أن النظرية هي نوع هجين ظهر في القرن التاسع عشر في زمان غوته وماكولي وكارلايل وإميرسون، وهي نوع من الكتابة لا يهتم بتقويم النتاجات الأدبية، ولا يعنى بالتاريخ الثقافي وحده، أو بفلسفة الأخلاق وحدها، أو بالتفكير الاجتماعي وحده، بل بهذه الأمور جميعها في الآن نفسه[1]. وبغض النظر عن صحة ربط رورتي النظرية بما كتبه عدد من الكتّاب الأوروبيين والأمريكان في القرن التاسع عشر، أو عدم جواز هذا الربط، فإن ما يهمنا من تعريف رورتي هو أن النظرية لا تحصر نفسها في حقل محدد ولا ترى إلى نفسها بوصفها تخصصاً في العلم الإنساني أو الاجتماعي أو الفلسفة أو النقد الأدبي. إنها نوع من الكتابة العابرة لحدود التخصصات مما جعل انتشارها في المؤسسات الأكاديمية وغير الأكاديمية سريعاً وشديد التأثير، وقادراً على الحلول محل التخصصات الضيقة والمعالجات الموضعية في حقول مثل النقد الأدبي وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

لكن النظرية بمعناها السائد الآن لا تنتسب إلى تأملات غوته وكارلايل وإميرسون، ولو جاز ذلك لكان من الممكن أن نعثر على نسب بعيد في الفلسفة اليونانية وفي تأملات الفلاسفة المصريين القدماء، وهو أمر يذوّب الظاهرة ويعزلها عن شرطها التاريخي الذي صدرت عنه، ويساوي بين النظرية الأدبية وكل أنواع الكتابة الحرة التي لا تلتزم منهجية محددة في قراءة الظواهر والنصوص.

في مفتتح كتابه «النظرية الأدبية: مقدمة» يشير تيري إيجلتون[٢] إلى أننا نستطيع أن نؤرخ لبدايات النظرية الأدبية بما كتبه الناقد الشكلاني الروسي الشاب فكتور شكلوفسكي في مقالته «الفن بوصفه وسيلة» عام ١٩١٧، إذ تغير معنى «الأدب» و«القراءة» و«النقد» منذ ذلك الوقت. وهو بهذا المعنى يربط تاريخ ظهور النظرية الأدبية بنصوص الشكلانيين الروس، ومن ثمّ بأتباعهم البنيويين فيما بعد، الذين اهتموا بمعنى الأدب وبالشروط التي تصنع أدبية النص، وتمكننا من التعرف على عناصره الداخلية التي تحقق هذه الأدبية. لكن الشكلانيين الروس لم يكتفوا بعزل عناصر الأدبية في العمل الأدبي بل إنهم درسوا بعض وسائل التحفيز التي تحدد أدبية الأدب أو فنية العمل الفني. إن «الأدبية»، بحسب شكلوفسكي، هي وظيفة من وظائف ما يسميه «التغريب» أو «نزع الألفة» Defamiliarization.

لقد أسس الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين تقاليد جديدة للدراسة الأدبية ناقلين ثقل الاهتمام من حقل دراسة سيرة المؤلف والمجتمع، الذي ينجز فيه العمل الأدبي، إلى العمل الأدبي نفسه وطبيعة تشكله عملاً أدبياً واكتسابه هذه الصفة. ولعل الصيغ المنهجية والنظرية المحددة لقراءة العمل الأدبي، التي أنجزها عدد من النقاد الروس المتبايني الاهتمامات في بدايات القرن العشرين، هي التي ربطت ظهور النظرية الأدبية، لدى جميع مؤرخيها، بالشكلانيين الروس الذين لم يكن عملهم متجانساً كما يظن البعض؛ لكن الحماس الذي رافق اشتغالهم على اللغة الشعرية وشعرية الشعر والنثر هو ما جعل مؤرخي النظرية الأدبية المعاصرة يدرجون عملهم تحت العنوان نفسه.

إذا انتقلنا إلى نهاية الخمسينات وبداية الستينات فإن أعلام البنيوية الفرنسية الطالعين في تلك الفترة، سينقلون ما يسمى «النظرية» إلى أفق آخر ويطورون اهتمام الشكلانيين الروس بأدبية الأدب إلى نوع من الدراسة المنظمة للنص، عازلين هذا النص عن الشروط الخارجية التي تحيط بإنتاجه. وقد كان اللساني الروسي رومان ياكوبسون، أحد مؤسسي حلقة موسكو اللغوية وكذلك حلقة براغ اللغوية، هو من صك مصطلح «البنيوية Structuralism»، وبهذا المعنى اتصل نسب البنيوية الفرنسية وغير الفرنسية بأصلها لدى الشكلانيين الروس.

يكتب ياكوبسون عام ١٩٢٩ معلقاً على العمل اللساني لفردينان دي سوسير قائلاً: «إذ نحاول إعطاء اسم للفكرة الأساسية للعلم في أيامنا، في تمظهراتها العديدة، فلن نجد أفضل من تعبير البنيوية. ومن ثمّ فإننا لا نعامل أي طقم من الظواهر التي يقوم العلم المعاصر بتفحصها بوصفها كتلة ميكانيكية بل بوصفها كلاً بنيوياً. وتتمثل المهمة الأساسية في الكشف عن القوانين الداخلية للنظام[٣]».

إن البنيوية تدعو إلى مفهوم النظام والكلية البنيوية وكذلك مفهوم العلائقية، الذي يحكم عناصر

النظام، وتسعى إلى كشف القوانين الداخلية التي تحكم اللغة، وكذلك النص. ومن هنا نفهم سعي البنيويين إلى الدراسة التزامنية للنصوص والابتعاد ما أمكنهم عن الدراسة التعاقبية التي تقرأ تطور اللغة والنصوص في التاريخ. لقد انتقل العمل منذ ظهور عمل الشكلانيين الروس، ومن ثمّ كتاب فردينان دي سوسير «دروس في الألسنية العامة»، ونسل البنيويين فيما بعد، من خارجيات النص إلى داخله في محاولة لتأسيس علم جديد للنص يحرره من القراءات الانطباعية والاجتماعية والنفسية التي تشد وثاق النص إلى كاتبه وبيئته التي ظهر ضمنها.

الخطوة المتقدمة الأخرى التي خطتها البنيوية تتمثل في زوال الحدود بين التخصصات في العلوم الإنسانية. لا تحصر البنيوية اهتماماتها بالنصوص الأدبية، وبمفهوم الأدبية الذي ركز عليه الشكلانيون الروس، بل إنها تمد حقل عملها إلى الأنثروبولوجيا وعلم النفس ومناشط أخرى في مجال العلوم الإنسانية، بحيث نجد أن أعلام البنيوية في الستينات تتراوح اختصاصاتهم بين النقد الأدبي والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم اللغة[٤].

في هذا السياق من تطور عدد من المعارف الجديدة، التي جرى وضعها تحت عنوان عريض هو «النظرية الأدبية»، أخذت مظلة المصطلح الأخير تتسع لتشمل حقولاً من التحليل لا أظن أنه خطر ببال البنيويين الأوائل أنها ستنسب للبنيوية أو أنها ستكون نقيضاً لها طالعاً من داخلها. وبغض النظر عن مجال التحليل أو طبيعة الاهتمامات، أو التشديد على مفاهيم بعينها أو الرغبة في الكشف عن صيغ متباينة من الممارسة الإنسانية، فإن ما يأسر اهتمام النسل الجديد من المعارف والخطابات هو الإمكانية غير المسبوقة لغزو مناطق جديدة من التعبير والممارسات وصيغ الوجود الإنساني. لقد بدأنا بالنص الأدبي، ومحاولة ايجاد علم للأدب مع الشكلانيين الروس، مروراً بمحاولات البنيويين الفرنسيين والأمريكيين لضبط النظام في اللغة والأدب، وانتهينا إلى تشظي المعارف وحقول التحليل التي تتراصف تحت العنوان العريض للنظرية. وهكذا فإننا عندما نتصفح أي كتاب يدور موضوعه حول النظرية الأدبية سنجد عدداً كبيراً من المدارس والتيارات والتخصصات والقراءات التي اجتمعت كلها تحت سقف «النظرية الأدبية». إن جولي ريفكين ومايكل رايان، على سبيل المثال، يضعان العناوين التالية لفصول كتابهما «النظرية الأدبية: مختارات[٥]»، والذي تزيد صفحاته عن ١١٠٠ صفحة: شكلانيات، البنيوية واللسانيات، التحليل النفسي، الماركسية، ما بعد البنيوية والتفكيكية وما بعد الحداثة، النسوية، دراسات الجنس: دراسات المثلية الجنسية ونظرية الشذوذ، صيغ من التاريخانية، دراسات الأعراق وما بعد الاستعمار والدراسات الدولية، الدراسات الثقافية. وهي عناوين، كما هو واضح، تدل على انفجار ما يسمى «النظرية الأدبية» وتوزعها على موضوعات وخطابات لا تحصى. وإذا طالعنا الأسماء التي تضمها مختارات ريفكين وريان فإنها تجمع إلى أسماء بوريس إيخنباوم وشكلوفسكي وميخائيل باختين، وكليانث بروكس ورومان ياكوبسون وكلود ليفي شتراوس وجاك لاكان وجاك دريدا وميشيل فوكو وجان فرانسوا ليوتار وهيلين سيكسو وأدريان ريتش وإدوارد سعيد وهومي بابا، أسماء أخرى مثل سيغموند فرويد وكارل ماركس وفردريك نيتشه ومارتن هايديجر وثيودور أدورنو

وتوني موريسون. ومن الواضح أن جامعي هذه المختارات يقصدان الذهاب بعيداً للوصول إلى أسلاف هذا الخطاب الجديد الذي نطلق عليه «النظرية الأدبية».

لقد أصبحت النظرية الأدبية علم العلوم، كما كانت الفلسفة في غابر الزمان، وأصبح الناقد الأدبي العتيق، الذي غاب تحت ركام الخطابات المتباينة، مطالباً بتوجيه اهتماماته لا إلى النصوص الأدبية فقط بل إلى جميع مظاهر الوجود إلى الحد الذي دعا واحداً من مؤرخي البنيوية الأوائل، هو جوناثان كَلَر، إلى القول بأن النظرية الأدبية ليست معنية بالدراسات الأدبية فقط بل بمجموعة من الكتابات التي تتناول كل ما تقع عليه أشعة الشمس؛ إنها تتضمن أعمالاً في الأنثروبولوجيا وتاريخ الفن والدراسات السينمائية ودراسات الجنس Gender واللسانيات والفلسفة والنظرية السياسية والتحليل النفسي، والدراسات التي تدور حول العلم ومفهومه، والدراسات التي تتناول التاريخين الثقافي والاجتماعي، وعلم الاجتماع ..إلخ[٦]. كما أن هذه النظرية تعيد النظر في المعايير المتداولة والمسلمات وتبحث عن بدائل لهذه المعايير والمسلمات والافتراضات التي نعتقد بصحتها، وهي ليست كذلك. إنها تضع موضع المساءلة عدداً كبيراً مما نأخذه في حياتنا اليومية وكتاباتنا على عواهنه، ومن ضمن ذلك مفاهيم مثل المعنى، والمؤلف، والقراءة، والذات، وعلاقة النصوص بشروط إنتاجها[٧].

إن النظرية بهذا المعنى عابرة للاختصاصات، تؤثر في حقول معرفية بعيدة عن الدائرة التي تعمل ضمنها. ولعل تيري إيجلتون مصيب إذ يقول إن النظرية الأدبية هي «كتلة من الخطابات الواهية الصلة ببعضها بعضاً نجمعها تحت عنوان مؤقت هو النظرية. ليس للنظرية تلك الهوية العتيقة المصونة التي تمتلكها الخطابات الأخرى، ومن ثمّ يمكن استخدامها لأغراض وغايات مختلفة[٨].

*

إذا كانت النظرية لا تستقر على حال، كما أنها تعمل في عدد لا يحصى من الحقول، فمن أين تنبع مقاومتها والتحريض ضدها، والدعوة للتخلص منها والحديث عن قصورها وصنميتها؟

يبدو أن الانتشار الواسع للنظرية الأدبية، وقدرتها على الامتداد إلى حقول ومناطق جديدة كانت في السابق حكراً على بعض المعارف والعلوم الإنسانية، وكذلك معالجتها للممارسات والتعبيرات الإنسانية المختلفة بوصفها نصوصاً خالصة، قد أدى إلى ترهل النظرية وابتعادها شيئاً فشيئاً عن إدراك الشروط السياسية والاجتماعية التي تجعل من «النصوص» التي تقرؤها النظرية ممكنة الوجود. لقد تحولت النظرية، بحسب روبرت شولز[٩]، إلى ممارسة سحرية كتيمة hermetic وأصبحت النصوص تنعكس على ذاتها ولا يمكن إسنادها إلى مرجع، ولذلك فهي بعيدة عن متناول النقد وعن حقل بحثه.

يعتنق شولز، في تعليقه على هذا النوع من النظرية الأدبية المنسحبة من العالم، موقف إدوارد سعيد الذي يطلق عليه اسم «النقد الدنيوي»، أو العلماني، مقابل ما يسميه في الصفحات الأخيرة من كتابه «النص والعالم والناقد» «النقد الديني». ويرى سعيد أن «النصية Textuality فرع من فروع النظرية الأدبية غامض وملغز ومطهّر إلى حد بعيد(...) وغالباً ما تعزل النظرية الأدبية، كما تمارس في الدراسات

الأكاديمية الأمريكية الآن، النصية عن الظروف والأحداث والإحساسات الفيزيائية التي جعلتها ممكنة الوجود وصيرتها واضحة ومدركة بوصفها نتيجة للعمل والجهد الإنسانيين[١٠]. ويختلف سعيد مع هذه الممارسة انطلاقاً من كونه يرى أن النصوص الأدبية «في أكثر أشكالها مادية منشبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. إن النصوص موجودة في العالم [الدنيا]، ومن ثم فإنها دنيوية». (ص:٣٥)، وعلى هذا الأساس فإن هدف النقد الدنيوي هو «الوصول إلى إحساس مرهف بما تستلزمه قراءة أي نص، وإنتاجه وبثه، من قيم سياسية واجتماعية وإنسانية».(ص:٢٦)

انطلاقاً من هذا الفهم لوظيفة النقد يميز إدوارد سعيد بين النظرية والوعي النقدي «فالوعي النقدي هو إدراك الاختلاف بين المواقف، وإدراك الحقيقة التي مفادها أن لا نظام، أو نظرية، يمكن أن يستنفدا الموقف الذي منه انبثقت أو إليه انتقلت هذه النظرية (...) إن الوعي النقدي هو إدراك مقاومة النظرية، وإدراك ردود الفعل التي تثيرها النظرية في التجارب والتأويلات الملموسة التي هي في صراع معها. وفي الحقيقة أنني أريد أن أذهب بعيداً وأقول إن عمل الناقد هو توفير مقاومة للنظرية، وفتح هذه النظرية على آفاق الواقع التاريخي، على المجتمع والحاجات والاهتمامات الإنسانية. إن عمله هو أن يحدد الشواهد الملموسة المستخلصة من الواقع اليومي الذي يكمن خارج أو بعد منطقة التأويل».(ص:٢٤٢)

تمثل الفقرة السابقة التي اقتبسناها من إدوارد سعيد واحداً من أكثر المواقف المضادة للنظرية قوة. إن سعيد، رغم كونه واحداً ممن أسهموا في تطوير آفاق النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب بخاصة والعالم بعامة، يفضل النقد على النظرية، ويسعى من خلال نقده لها إلى إعادة الاعتبار للنقد والتاريخ والوعي المستند إلى الممارسة الإنسانية التي وقفت منها النظرية، بعامة وعلى الأقل في أكثر أشكالها انحيازاً للنصية، موقف عداء. وهو الأمر نفسه الذي يتنبه له تيري إيجلتون عندما يقول «أظن أنه عندما تتجاوز النظرية الممارسة، وأنا هنا لا أتكلم بالتحديد عن النظرية الأدبية بل عن النظرية بالمعنى الواسع للكلمة، فإن ذلك يؤشر باتجاه وجود مشكلة. إنه يشير إلى وجود مشكلة في الواقع الاجتماعي العملي، وهذا بالطبع سوف يدفع النظرية إلى الالتفات إلى نفسها بأشكال قد تكون غير منتجة: وهذا يعني أن النظرية تصبح بشكل من الأشكال مكتفية بنفسها، ومولدة ذاتياً»[١١].

إن الافتتان الثقافي بالنظرية الأدبية، في أوساط المؤسسة الأكاديمية الغربية، يقابله تنبه إلى المشكلات التي تولدها والحدود التي تقيم ضمنها عبر تناسي الشروط المولدة للنصوص والممارسات، في بعض تيارات هذه النظرية. لكن نقد النظرية، بوضع تياراتها في سلة واحدة والتعامل معها بوصفها متشابهة، يغفل في الحقيقة كونها مجرد مظلة تجتمع تحتها أشكال متنافرة من الممارسات النصية والنظرية والتحليلات التي ترتكز إلى مفاهيم وتصورات مختلفة للنصوص والعالم. لكن مقاومة النظرية، سواء بأشكالها التقليدية المعادية للتجديد النظري والمعرفي أو من خلال نقدها من داخلها، كما يفعل إدوارد سعيد وتيري إيجلتون مثالاً لا حصراً، هو نوع من الحيوية الثقافية والسياسية والاجتماعية التي ترفض أن يتحول الوعي النقدي للعالم إلى مجرد ممارسة نصوصية على الورق بحيث ينسحب المثقفون إلى شرنقتهم الداخلية ليمارسوا

طقساً سحرياً في فصل البشر عن شرطهم التاريخي.

فخري صالح
عمّان

هوامش:

(١) أنظر:

Richard Rorty, Consequences of Pragmatism, University of Minnesota Press, 1982, p.66.

نقلاً عن:

Jonathan Culler, Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford: University Press 1977, p.3.

(٢) راجع:

Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, Basil Blackwell, Oxford, 1983, p.vii.

(٣) أنظر:

Roman Jacobson, Selected Writings, The Hague - Mouton, vol. 2, 1971, p.711.

(٤) يصطف رومان ياكوبسون وغريماس وورولان بارت وكلود ليفي شتراوس وجاك لاكان وتزفيتان تودوروف تحت المظلة نفسها.

(٥) أنظر:

Julie Rivkin and Michael Ryan (editors), Literary Theory: an Anthlogy, Blackwell, Oxford, 1998.

(٦) أنظر جوناثان كلر، مصدر سابق: ص: ٣ - ٤.

(٧) يدخل في نطاق النظرية دراسة مفهوم القوة والجنس وعلاقة المعرفة بالسلطة، كما لدى فوكو، ودراسة علاقة الاستشراق بطريقة نظر الغرب إلى الشرق وتشكيله لمفهوم الشرق على هواه ولخدمة أغراض غير علمية، كما فعل إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق».

(٨) من حوار أجراه مع إيجلتون مايكل بين ونشر في كتاب:

Terry Eagleton, The Significance of Theory, Basil Blackwell, Oxford, 1990.

وانظر ترجمة الحوار في: فخري صالح (محرر ومترجم)، النقد والمجتمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص: ١٩٣ - ٢٢١.

(٩) أنظر كتابه:

Robert Scholes, Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English, Yale University Press, New Haven and London, 1985. Chapter 5.

وانظر ترجمة لهذا الفصل من قبل الكاتب في الكرمل، عدد ٢١ - ٢٢، نيقوسيا (قبرص)، ١٩٨٦، ص: ٣٥٧ - ٣٦٦.

(١٠) أنظر كتاب إدوارد سعيد:

Edward Said, The world, the Text and the Critic, Faber and Faber, London, 1983, pp.3-4.

وقد قام روبرت شولز بتصدير الفصل الخامس من كتابه «سلطة النص»، المشار إليه سابقاً، بالفقرة السابقة من كتاب إدوارد سعيد. وهو يشير في بداية هذا الفصل، أن سعيد يرى أن على المرء إذا أراد أن يصبح ناقداً أن يطرح النظرية ويتخلى عنها صراحة لأن النظرية الأدبية المعاصرة، وحسب سعيد، «قد أدارت ظهرها للعالم لتحتضن مفارقات النص الضدية والتباساته غير المفكر بها».

(١١) أنظر إجابته على سؤال وجهه إليه مايكل بين في مصدر سابق، ويمكن مراجعة الحوار معه في ترجمته العربية في: فخري صالح (مترجم ومحرر)، النقد والمجتمع، ص: ٢٠٤.

رام الله التي هناك

تسكنني تماماً مثل القدس.

هي، بالنسبة لي، المدينة الثانية بعد القدس.

لم يحدث أن كانت لي صلات وطيدة ببقية المدن الفلسطينية مثلما هو الحال مع القدس ورام الله. وحينما أقول رام الله، فإنني أعني ضمناً، البيرة، أخت رام الله، المجاورة لها، الملتحمة بها دون انفكاك. عملت مدرساً في البيرة أواسط الستينات من القرن الماضي، درّست لمدة ثلاث سنوات في المدرسة الهاشمية الثانوية، وسكنت آنذاك في رام الله. سكنت بيوتاً عديدة، بعضها قريب من دوار المنارة، حيث مركز المدينة الصغيرة الوادعة، وبعضها الآخر بعيد عن مركز المدينة، ويكاد يقع على تخومها، حيث الأراضي المنحدرة نحو الوديان المليئة بأشجار الزيتون والتين والعنب، التي تحيط برام الله من الشمال والغرب تقريباً، فتجعلها مدينة ذات امتداد ريفي بهيج.

دخلتها أول مرة وأنا فتى في السادسة عشرة.

يقذفنا الباص القادم إليها من القدس من جوفه في محطته الأخيرة بالقرب من سينما دنيا، السينما التي ظلت مغلقة منذ الانتفاضة الأولى (كما لو أنه من المفروض ألا تكون هناك دور للسينما ما دامت هناك انتفاضة !) ثم ما لبث أصحابها أن هدموها قبل عام ليقيموا في الفراغ الناشئ عن هدمها موقفاً عاماً للسيارات (اساءة أخرى لتراث المدينة المعماري، واعتداء على الذاكرة، ذاكرة المدينة ومحبيها !).

من هناك، بالقرب من سينما دنيا التي لم يعد لها وجود على وجه الدنيا، كنا نمشي على الأقدام. على وجه الدقة، كنت أنا أمشي على قدمي وكذلك بعض العمال من أبناء عمومتي المرافقين لأبي. أما أبي، فقد ابتدع لنفسه تقليداً مريحاً الى حد ما، حيث يجد في انتظاره عاملاً من أهل القرية التي نقصدها، ومعه حمار على ظهره برذعة. يركب أبي الحمار ونمضي خلفه، ووجهتنا قرية عين عريك التي لا تبعد كثيراً عن

رام الله، لم يكن ثمة سيارات قادرة على الوصول الى القرية، وكانت مهمة أبي تمكين السيارات من الوصول الى هناك. كان يشرف على شق شارع يصل بين القرية والمدينة، وذلك صيف العام ١٩٥٧، كنت ما زلت طالباً في المدرسة، وقد اعتاد أبي أن يأخذني معه في العطل الصيفية للعمل في الورش مقابل بضعة دنانير في الشهر.

استأجرنا بيتاً في القرية نقيم فيه طوال ذلك الصيف.

لأول مرة لا يقيم أبي في خيمة كما جرت العادة في ورش أخرى وفي أماكن أخرى. والبيت الذي أقصده ليس سوى غرفة واسعة لها شبابيك مستطيلة تعبرها في الليل رياح الصيف المنعشة، أنام الليل كله باستمتاع كبير، وفي أحيان غير قليلة كانت أطياف بعض الفتيات اللواتي يصادفنني في أزقة القرية وبساتينها، تزورني في الأحلام، فأدرك ان حياتي تنفتح على مسارب جديدة، وأن ريف رام الله مسؤول بشكل أو بآخر عن ذلك، أو عن جزء منه.

في العطلة الصيفية التي حلت بعد عام، صرت أقرب إلى رام الله من العام الذي مضى.

ينصب أبي خيام ورشته في الطيرة، حيث تجثم الآن مباني دار المعلمات، التي دخلتها أول مرة العام ١٩٦٥ لأشارك في ندوة قصصية أمام المئات من طالبات الدار. لأول مرة في حياتي، أقرأ قصصاً أمام الجمهور. قرأت على أسماع الطالبات قصة «اليوم الأخير» التي كتبتها آنذاك ثم نشرتها في مجلة الأفق الجديد المقدسية.

اختار أبي موقعاً مناسباً لخيامه لا يبعد كثيراً عن الشارع الذي يشقه للربط بين قرية عين قينيا ورام الله. لم يعد أبي بحاجة الى حمار ينقله أول كل أسبوع من قرب سينما دنيا الى الطيرة، فالمكان قريب، ويمكن الوصول اليه سيراً على الأقدام خلال عدة دقائق. كان لأبي سرير حديدي يرافقه في كل مكان يقيم فيه وهو يتنقل من قرية إلى أخرى لشق الطرق، وقد تبدت قيمة هذا السرير في الطيرة بالذات، أما أنا فقد كنت أفرش كل ليلة بطانيات فوق أرضية الخيمة الترابية، ثم أجيل النظر في أرجاء الخيمة قبيل اطفاء ضوء «الفنيار» الشحيح، فذلك واجب تقتضيه متطلبات السلامة العامة، أقصد سلامتي الشخصية. يستلقي مساعد والدي فوق بطانياته في الجهة المقابلة لي، ويقوم بالواجب نفسه حفاظاً على سلامته الشخصية، بل إن والدي، وهو مستقل في علياء سريره، يمارهو الآخر أعمال المراقبة، ولم يكن صعباً علينا تحديد الأهداف المعادية. بعد ذلك مباشرة، نبادر الى حمل أحذيتنا، نهوي بأعقاب الأحذية على العقارب الساعية هنا وهناك، نسحقها، نتلذذ بسحقها، ثم نجلس في انتظار أن تظهر عقارب أخرى تنغل بها التربة الحمراء، أتحسر آنذاك على الغرفة الواسعة ذات الشبابيك المستطيلة في عين عريك. ومع ذلك فلا بد من النوم في نهاية المطاف، لأنه لا يعقل أن يظل المرء ساهراً في انتظار عقرب لا يدري متى سيظهر له، لكي يقتله قبل أن يلدغه. يبدأ مساعد أبي بتلاوة آية الكرسي بصوت مرتفع، كأنه يتكفل بذلك أمر حمايتنا جميعاً من خطر العقارب، ولا بد أن أبي كان بدوره يقرأ الآية نفسها، ولكن دون أن يجعلنا نسمعه، لأن عقرباً ظهر ذات ليلة على قماش الخيمة فوق رأسه تماماً. أما أنا، فلم أكن أحفظ آية الكرسي، أكتفي بقراءة سورة الفلق ثلاث مرات متتالية، ثم أنام.

من موقعي الريفي في الطيرة، المتاخم لرام الله تماماً، بدأت أعد خطط الغزو، غزو رام الله ذات الأسرار

المثيرة للفضول بطبيعة الحال. أعدد الخطط بيني وبين نفسي ودون علم أبي، لأنه قد يعتبر ذلك ترفاً لا لزوم له. ولم يحدث هذا الأمر، أقصد الرغبة في غزو المدينة، صدفة، فثمة مقدمات لذلك، وقعت دون قصد مسبق ودون انتظار.

فقد اعتدت في ساعات ما بعد الظهر، بعد أن تعتدل حرارة الشمس، رؤية أسراب من النساء الشابات والفتيات اللواتي يكبرنني قليلاً أو يصغرنني قليلاً في السن، يتهادين فوق الطريق الترابي، قادمات من رام الله وهن يرتدين ملابس مدنية تكشف عن سيقان بيضاء متناسقة وأذرع رشيقة. يلهب منظرهن الطازج خيالي، وأزداد قناعة بأن رام الله تنطوي على مكر غير قليل وهي ترسل لي (لي !!)، هذه الأسراب من النسوة الفاتنات الذاهبات الى الكروم في أوقات الأصيل الرخية. صارت المرابطة على ناصية الطريق مهمة ثابتة بالنسبة لي، أراقب النسوة والفتيات عن قرب، وأمتع ناظري بأشكالهن الجميلة، وبجمالهن الخلاب، وأستمع إلى كلامهن العذب وبعض تعليقاتهن التي تعقبها ضحكات موزونة رقيقة.

لم يخطر ببالي مرة أن أتابعهن إلى الوادي حيث كروم التين والعنب، لأن ذلك كان سيفسد خططي، وسيجعل أبي ينتبه إلى أن ثمة اختراقاً في جدار مراقبته لي قد وقع، بل إنني كنت أحتاط لمرابطتي على ناصية الطريق إزاء أية مساءلة، أصطحب معي رواية «لمحمد عبد الحليم عبد الله، وكنت مغرماً آنذاك بقراءته. أصطحب معي «بعد الغروب» أو «شجرة اللبلاب». يبدي أبي ارتياحه لمجرد أن يراني أقرأ في أي كتاب، المهم عنده أن أقرأ دوماً، ولا يهم ماذا أقرأ، لأنه يريدني أن أحصل على شهادة المترك لكي أعمل بعد ذلك موظفاً، ولكي أساعده على تحمل نفقات الأسرة الكبيرة. كانت روايات محمد عبد الحليم عبد الله، بما انطوت عليه من رومانسية مجنحة، تملأ نفسي بالمشاعر الجياشة، وبالرغبة في التشبه بأبطالها من الموظفين الذين يستأجرون بيوتاً للسكن في المدينة، ثم تسوقهم الظروف إلى الوقوع في حب نساء ينتظرن قدومهم لكي يقعوا في حبهن، أو لكي يقعن في حبهم.

كنت راغباً في الذهاب إلى رام الله، للتجوال في شوارعها وأحيائها، لعل فتاة جميلة فارعة القوام تنتظرني هناك لكي تقع في حبي أو أقع في حبها. كان محمد عبد الحليم عبد الله مسؤولاً عن ذلك إلى حد كبير، وقد جاءت الفرصة السانحة بفضل أبناء عمومتي الذين يعملون في الورشة مع أبي. هم أول من اقترح بأن نذهب لاستئجار الدراجات الهوائية، فرحت لذلك، خصوصاً وأن ثمة من يفكر بغزو المدينة مثلي تماماً.

هأنذا أدخل المدينة وأحاول التعرف عليها عن قرب.

عبر التعرف على المدينة تزداد ثقتي بنفسي، وأشعر بأنني مقبل على مفاجآت غير قليلة في الحياة. أبي يحفظ حكمة لا أدري أين عثر عليها: كل من جد وجد. ولم يكن يقصد بذلك ركوب الدراجات في شوارع المدينة، إنه يقصد بالضبط المداومة المستمرة على قراءة كتبي المدرسية وعدم الالتفات إلى أي شيء آخر سواها. اعتدت على تفسير حكمة أبي على هواي، دون أن أناقشه في الأمر لأنه لا يحتمل النقاش.

ثمة سيارات من مختلف الأشكال والألوان تغدو وتروح في الشوارع،

وبين لحظة وأخرى تنطلق أبواق بعضها، مدوية لأي سبب، قد يكون ذلك مزعجاً للراغبين في الهدوء التام، لكنني اعتبرته واحدة من العلامات التي تميز المدينة عن القرية، ولم يكن يسبب لي أي إزعاج، بل

إنني كنت أستمتع في زمن سابق حينما أتمكن من التسلل إلى داخل سيارة متوقفة لسبب ما، أضغط على عجلة القيادة، حيث مركزها تماماً، فيصدر من ثم ذلك الصوت المنغم المحبوك.

وثمة نساء ورجال يسيرون فقط الأرصفة، نساء من النوعية نفسها التي كنت أراها ذاهبة إلى الكروم، ونساء بملابس تقليدية، نساء كبيرات في السن تقريباً، يتهادين فوق الأرصفة أو يظهرن في النوافذ وعند أبواب البيوت. وثمة صبايا من النوع الذي أهفو إليه يظهرن في النوافذ وعلى الشرفات. اجتهدت في ارسال نظرات مشبوبة متماهية مع سلوك أبطال الروايات التي أقرأها، غير أن نظراتي المشبوبة لم تجد أية فتاة تتجاوب معها في الحال. أواصل السير في شوارع المدينة مع أبناء عمومتي الذين يتلفتون مثلي في كل اتجاه.

للمدينة سحرها الخاص، سحر يتسلل بخفة إلى قلبي ويملأ حواسي.

ليست المدينة مزدحمة بالخلق، وهذا أمر أشعرني بالألفة معها منذ اللحظة الأولى. وهي مدينة صغيرة لا تعقيد فيها ولا اضطراب، ويبدو عليها أنها مكتفية بنسائها ورجالها، وبمن يأتيها من القرى المجاورة من رجال ونساء. يأتونها للعمل وللبيع والشراء، أو لمجرد التمتع بزيارتها والتردد على مطاعمها ومقاهيها.

(بعد حصولي مباشرة على الشهادة الثانوية العامة، أعمل مدرساً في احدى القرى التابعة للمدينة، وأكتب قصة «الفتى الريفي» التي أتحدث فيها عن زيارة قام بها أحد فتيان القرية إلى رام الله خفية عن أبيه. كان الفتى واحداً من تلاميذي في المدرسة، وقد استوحيت قصتي من زيارته للمدينة، فلم يرق له الأمر، لأنه لا يرغب في أن يكون بطلاً لقصة يقرأها الناس).

رحنا نبحث عن محل لتأجير الدراجات الهوائية.

انصب اهتمامي كله على ركوب دراجة هوائية في شوارع رام الله. شعرت أن ذلك يكفيني ويحقق لي متعة لا أطمح إلى ما هو أكثر منها في اللحظات الأولى لتعرفي على المدينة، ويبدو أن ذلك أنساني -مؤقتاً- فكرة الاستمرار في التماهي مع أبطال محمد عبد الحليم عبد الله، أو ربما شعرت أن وجود أبناء عمومتي معي، سيحدّ من التعبير عن رغبتي في التعرف على فتاة أقع في حبها وتقع في حبي، وربما أدركت أنني بحاجة إلى توفير مستلزمات أخرى مثل تلك التي توفرت لأبطال عبد الحليم عبد الله: وظيفة، بيت مستأجر في حي مكتظ بالجيران، عمر مناسب تعقبه احتمالات الحب والزواج، أو احتمالات الدخول في أزمة ثقة مع الحبيبة تدمر هذا الحب. إذاً، ثمة مستلزمات! كنت قليل التجربة، وما زلت أحمل في قلبي لوعة الاخفاق التي سببتها لي فتاة في القدس، ولذلك، فقد انصرفت بكل جوارحي إلى ركوب الدراجات.

اجتزنا ميدان المغتربين، ومشينا قليلاً في الشارع الذي يمضي نحو مدرسة رام الله الثانوية، هناك عثرنا على المحل المنشود. شاهدنا الدراجات الهوائية وهي مركومة بانتظام مثير فوق حيطان المحل، استأجر كل واحد منا، نحن الأربعة، دراجة هوائية، ومضينا نعبر فوق الدراجات شوارع المدينة، وبالذات تلك التي لا تشهد حركة سير نشطة، مضينا في الشارع الموصل إلى المدرسة الثانوية، شارع جميل تحف به الأشجار، ويتمشى فيه أناس من أهل المدينة، وبالذات الصفوة المثقفة منهم بملابسها الحديثة المميزة التي تنم عن بسطة في العيش.

نقود الدراجات في المرة الأولى بحذر، ولا نبتعد عن بعضنا بعضاً إلا ما ندر.

في مرات لاحقة، صرنا نتوغل على نحو أكثر اندفاعاً في شوارع المدينة. ندخل ميدان المغتربين، ونتجه نحو دوار المنارة، ثم ننطلق في شارع الارسال الذي تحف به هو الآخر أشجار لم يبق منها الآن إلا القليل القليل. نجوب الشارع نفسه عائدين في اتجاه المنارة، ندخل الشارع الرئيس المؤدي الى سينما دنيا، نكاد نقترب ونحن على الدراجات من الطريق الترابي المؤدي الى الطيرة، ثم نعود مرة أخرى إلى سينما دنيا، وإلى ميدان المغتربين، ومن هناك إلى الشارع الذي يهبط في اتجاه قرية بيتونيا، نجتاز الشارع الذي تتجاور من حوله بنايات لها أسطحة من قرميد، وحولها بساتين محاطة بأسوار أو «سناسل»، ونظل منطلقين فوق الدراجات حتى تخوم القرية ثم نعود، نسلم الدراجات إلى صاحب المحل بعد انقضاء الوقت المتفق عليه، ومن ثم نمضي إلى خيام ورشة أبي فرحين، لا يعكر صفونا سوى هدير الطائرات التي تخترق فضاء رام الله متجهة نحو الشرق.

ثمة ثورة في العراق. هذا ما تردده الإذاعات، لم يكن لدينا مذياع في الخيمة. في النهار يجلس أبي تحت ظل شجرة ويراقب العمال وهم يكدحون تحت حرارة الشمس الحارقة، ويسأل بعض المارة من القرويين العائدين إلى القرية عن آخر الأخبار، وفي المساء، نتحلق جميعاً أمام باب الخيمة، نستمع إلى أبي وهو يعلق على الأخبار التي انتهت إليه بكلمات كلها أمل ورجاء، ونستمع بعد ذلك إلى أخبار النساء، يرويها مساعد أبي، المتيم بهن، كلما سنحت له فرصة لذلك، يبدي أبي بعض التحفظ على مثل هذه الأخبار، حرصاً منه على مشاعري الغضة كما يبدو، لكنه لم يحاول مرة ايقاف تدفقها، ربما لأنه كان هو الآخر راغباً في الاستماع إليها.

أما الطائرات فقد كانت تابعة لسلاح الجو البريطاني، كما تقول الإذاعات، وهي متجهة نحو الأردن لتحمي الحكم هناك من أية هزة مشابهة لما وقع في العراق. (سوف تأتي طائرات أخرى بعد ذلك بسنوات كثيرة، لها شكل العقارب المقيتة، للتحليق فوق سماء رام الله، ولتفريغ حمولاتها من الصواريخ فوق بعض مقرات السلطة الوطنية الفلسطينية، وذلك في انتفاضة الاستقلال. طائرات هيلوكبتر لها شكل العقارب التي كنا نسحقها بأعقاب أحذيتنا، وسوف تقوم هذه الطائرات بترويع الأطفال في رام الله وفي غيرها من مدن البلاد).

الآن بعد انقضاء ما يزيد عن أربعين عاماً على تلك الانطلاقة الصغيرة في شوارع رام الله، أبدو شبه مقتنع بأنني لم أتمكن حتى هذه اللحظة من فض أسرار المدينة بالرغم من صغرها الملحوظ، فقد ترددت عليها بعد ذلك كثيراً من المرات، وسكنت فيها، وما زلت أعمل فيها طوال السنوات السبع الماضية، وأشعر أنني ما زلت أهفو إلى معرفتها على نحو أفضل. أحبها وتشتاق نفسي إليها باستمرار، أتأمل بيوتها القديمة بأسطحة القرميد، وأتأمل البنايات ذات الطوابق العديدة التي أخذت تنتشر على أطراف شوارعها الرئيسة وفي بعض أحيائها الجديدة، أتأملها من نافذة مكتبي، وأطيل التفكير فيها، وأشعر أنني ما زلت بحاجة إلى مزيد من الوقت لامتلاكها على نحو نهائي وأكيد، أو يبدو أنني أحاول البحث عن ذلك السحر الغامض، سحر المدينة الوادعة الذي استقر في قلبي وأنا بعد فتى في السابعة عشرة، ولم يعد سهلاً عليّ امتلاك ذلك السحر من جديد، إلا عبر مقاومة عنيدة للزمن، تتولاها الذاكرة التي لا تحب أن تفقد أماكن سبق لنا أن أحببناها وتعلقنا بها.

أغادر مكتبي بين الحين والآخر وأذهب للتمشي في شوارعها المكتظة بأجيال جديدة من الشباب، الذين يترقبون مرور فتيات في مثل أعمارهم وهن يرتدين أزياء حديثة، يلقون بالكلام العذب على مسامعهن، ثم يرافقونهن -إن كانوا على موعد معهن- إلى محل لتناول البوظة أو شرب العصير، وقد لا يحظون بمرافقتهن إن لم يكونوا على موعد معهن، وفي هذه الحالة لا يلقين بالاً الى كلامهم العذب المعسول. أقول لنفسي: للشباب منطقهم الذي يتأبى على روح المحافظة التي تتفشى في المدينة، يتأبى عليها بالعلن حيناً وبالسر أحياناً أخرى.

وألاحظ أن ثمة وفرة من بنات القرى المحيطة بالمدينة، أو حتى النائية عنها، يتدفقن كل صباح عبر شوارع المدينة، بعد أن يغادرن سيارات الفورد والحافلات القادمة من هناك، يتجهن إلى أعمالهن في البنوك والشركات والمؤسسات التي أخذت تتكاثر في رام الله منذ قدوم السلطة الوطنية الفلسطينية، وأراهن يرتدين أحدث ما تبيعه محلات النوفوتيه للطبقات الوسطى من سكان المدينة والأرياف، فأتذكر تلك السنوات الموغلة في البعد، حينما كنت مدرساً في قرية خربثا بني حارث، ولم تكن تتوفر آنذاك مدرسة للبنات فيها، فاضطرت ثلاث بنات ممن أبدى أهاليهن رغبة ملحة في تعليمهن، الى الالتحاق بمدرسة الذكور في القرية، وذات يوم زار المدرسة مسؤول في إدارة التعليم، فوقع نظره على احدى الفتيات، وهي في الصف السادس الإبتدائي، ولاحظ كيف أن نهديها آخذان في النمو تحت مريولها المدرس، فقال: هذه البنت يجب أن تعزل عن الأولاد، لكنه تراجع عن رأيه في ما بعد لدوافع انسانية كما يبدو.

سيارات الفورد والحافلات القادمة من القرى تقذف بالفتيات وبالشباب للعمل. تذكرت أبي، وقلت دون مباهاة: كان له دوره في تمكين المدينة من توصيل قيمها العصرية إلى الريف.

فالشوارع التي شقها دون كلل، وهو منهمك في الوقت نفسه في متابعة أخبار المنطقة التي لم تهنأ، إلا ما ندر، بلحظة فرح منذ ذلك الزمان، لعبت دورها في رفع العزلة عن الريف، لكنها في الوقت نفسه، وفي زمن لاحق بالذات، لم تعصم المدينة من الخضوع لقيم الريف التي وجدت فرصتها السانحة حين انكسرت الآمال، وتغيرت الأحوال من سيئ إلى أسوأ والعياذ بالله.

أذهب وحدي للتمشي في شوارع المدينة، فأشعر ان ثمة واقعاً جديداً يتشكل فيها، لكنه غير واضح وما زال ملتبس السمات، بحيث تستطيع العثور على الشيء ونقيضه في الآن نفسه.

في زمن مضى، كنت أقضي ساعتين أو ثلاثاً من بعض أيام الأسبوع، وأنا أتمشى في شوارع المدينة بعد المساء صحبة صديقي الذي دلني على الطريق إلى الحزب. لم تعد المدينة بالنسبة لي مجرد شوارع مكرسة لركوب الدراجات، فهل تغيرت المدينة أم إنني أنا الذي تغيرت؟ ربما تغير كل منا، أنا والمدينة، في الوقت نفسه.

برزت رام الله في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، باعتبارها واحداً من أهم مواقع النشاط السياسي في البلاد، وتجمعت فيها نخب سياسية من مختلف الأحزاب والقوى السياسية، التي تركت أثراً ملموساً بنشاطها على المدينة وعلى ريفها وعلى مجمل البلاد. رام الله، منذ تلك الأيام، أخذتني إلى السياسة على نحو قاطع وأكيد.

صديقي الذي دلني على الطريق، كان قد التحق بالنشاط الحزبي في فترة مبكرة من حياته، ثم دخل

المعتقلات والسجون، وكدس تجربة لا يستهان بها في مواجهة سياسات القمع وتكميم الأفواه، وقد جاء دوره الآن لكي يضمني إلى صفوف الحزب. كنا نجوب شوارع رام الله مرات ومرات، نتأمل المدينة والناس بعض الوقت، ثم نستغرق في شتى الأحاديث حول السياسة والأدب والثقافة والفن. كان صديقي مثقفاً يتمتع ببراعة في السرد، وفي الدفاع عن أفكاره، وكنت أصغي إليه حيناً، وأحاوره حيناً آخر.

بعد سنتين من الحوار المتصل، انتسبت إلى الحزب.

ابتدأت الطقوس الأولى لهذه العملية التي غيّرت مجرى حياتي كله، في محل «أريزونا» للمرطبات الذي يقع بجوار سينما دنيا، وقد سبق أن أشرت لهذه الواقعة في كتابي المكرس لقدس «ظل آخر للمدينة». لم يعد هذا المحل على قيد الحياة الآن، وإلا لكنت زرته مثلما زرت، بعد غياب طويل في المنفى القسري، كل البيوت التي سكنت فيها، خلال اقامتي في رام الله إبان فترة الستينات من القرن الماضي. (أشعر كما لو أن هذا الأمر وقع البارحة، ومع ذلك فلا مفر من القول إنه وقع في القرن الماضي!).

كم تبدو الفكرة محرجة ومحيرة!.

تذهب إلى بيت لم تعد لك أية علاقة به، وتقول لساكنيه وأنت تستنفر كل ما لديك من دماثة وحسن نية: أقمت هنا ذات مرة، وأرغب في إلقاء نظرة على البيت من الداخل إذا أمكن، أهلاً! سيلوي الزوج «بوزه» بعدم ارتياح. فقد تكون زوجته الشابة تستحم في تلك اللحظة، وتغني بصوت عالٍ في الوقت نفسه. سيبدو الأمر محرجاً بكل تأكيد، وليس من اللائق أن يضطر زوجها إلى إيقافها عن الغناء لأن متيماً بالبيت قد وصل للتو. وقد يساوره الشك بأنك إنما تجيء لهدف آخر، هدف غير بريء، ولأنك اصطدمت بوجوده في البيت، فإنك تنتحل لنفسك عذراً أقبح من ذنب. قد تقع في مشكلة بسبب سوء الظن. من الأفضل إذاً، أن تمارس البحث عن حياتك التي مرت من هنا، على نحو جزئي وعابر وبما تيسر من إمكانات، تقترب من البيوت التي سكنتها، تعاينها من الخارج بحذر، تتذكرها وأنت عائد إليها مبتهجاً لهذا السبب أو ذاك، أو محملاً بالهموم والهواجس، وبالمخاوف من اعتقال سوف يأتي ذات ليلة، وتتذكر في الوقت نفسه، جاراً طيباً هنا اعتاد أن يعلم حماره بعض كلمات وإشارات، فلم يفلح في تعليمه شيئاً، وجارة طيبة هناك ترمي للقطط قطعاً صغيرة من اللحم المفروم، وامرأة عجوزاً لا تكف عن الثرثرة، وفتاة مراهقة تناطح الحطيان، ثم تنكفئ على نفسك عائداً من حيث أتيت، فالبيوت لا تعرف إلا من يسكنون فيها، وعليك أن تعترف بأن تلك واحدة من المعضلات التي تدخل الأسى إلى قلبك كلما أردت أن تجمع شتات نفسك من توزعها عبر بيوت كثيرة وأمكنة ومدن. (المكان الوحيد الذي لم أفكر بزيارته هو سجن رام الله الذي احتجزتني فيه سلطات الاحتلال الإسرائيلي ثلاثة أشهر العام ١٩٧٤، وقد قيل لي إن المحتلين الإسرائيليين هدموا زنازين السجن قبيل مغادرتهم للمدينة، اعتقاداً منهم أن ذلك قادر على طمس جرائمهم ضد المعتقلين والسجناء الفلسطينيين).

رام الله واحدة من المدن التي أحببتها وما زلت أحبها.

لكنني حينما أجتاز شوارعها هذه الأيام، فإنني أفعل ذلك وحيداً في أغلب الحالات، دون أصدقاء، مع أن الأصدقاء موجودون، وصديقي الذي دلني على الحزب ما زال موجوداً، وما زال صديقي بحق وحقيق رغم تبدل الأزمان. غير أنني صرت أكثر ميلاً الى العزلة ونشدان الوحدة، لذلك فإنني أذهب للتمشي في

شوارع المدينة وحدي. هل قلت التمشي؟ في الحقيقة إنني لا أذهب للتمشي، ولم أعد أمارس هذه الرياضة إلا قليلاً. أذهب في العادة إلى كشك الصحف والمجلات، أو إلى الصيدلية، أو إلى البنك، أو إلى المكتبة التي تبيع الكتب مقابل موقف السيارات الذي ظهر إلى الوجود بعد هدم المبنى الخاص بسينما دنيا، أو إلى مكتبة رام الله العامة. أذهب لاستلام راتبي (فأنا ما زلت موظفاً حتى الآن!) أو لشراء دواء أو لشراء مجلة أو كتاب، أو لاستعارة كتب من المكتبة العامة، وأمارس في الوقت نفسه رياضة المشي للتخفيف من خطر تراكم الدهون السيئة على جدران شراييني. إذاً، أنا أحاول اصطياد عصفورين بحجر واحد.

وهكذا، فإنني أجتاز شوارع المدينة دون تدقيق زائد كما كان الحال في الماضي، ألقي نظرات سريعة على البضائع الكثيرة المنسقة بإتقان خلف الواجهات التي من زجاج، وعلى المجمعات التجارية التي يتردد عليها رجال ونساء من مختلف الأعمار والطبقات، وأحاول ما أمكن تلافي الاحتكاك بأجساد الفتيات، المحجبات وغير المحجبات اللواتي يتقاطرن فوق الأرصفة دون انقطاع، وأجاهد في أحيان غير قليلة كي أجد لي طريقاً بين الشباب الذين يتجمعون فوق الرصيف متكئين على حديد الدرابزين الفاصل بين الشارع والرصيف، أو الذين يتحلقون دون هدف تقريباً أمام بعض المحلات التجارية، يدخنون السجائر ويتضاحكون بسلاسة وانطلاق. (هؤلاء الشباب الذين لا يعرفون التزمت ويمارسون حياتهم دون تعقيدات، هم أنفسهم الذين يتصدون لجنود الاحتلال عند الحواجز، يتلقون الرصاص بصدورهم، ولا يبخلون بتقديم أرواحهم قرباناً للوطن المكبل بالقيود).

يداهمني إحساس مفاجئ بأن زمني قد مضى وانقضى، وأن الميدان الآن مهيأ وحسب لهؤلاء الشباب، فأشعر بشيء من القنوط ثم لا ألبث أن أدخل في اشتباك مع نفسي، كما لو أنني أرفض في أعماقي هذا الإحساس. وأقول لنفسي: زمني لم ينقض بعد. ثم أمضي في المكابرة وأقول: ما زلت أرى نفسي في بعض الأحيان، ذلك الفتى الذي جاب شوارع المدينة وهو في السابعة عشرة من عمره، فلم يتبدل بالرغم من عسف الزمان، وما زال يهفو إلى التعرف على فتاة جميلة تقع في حبه ويقع في حبها، وما زال يشعر أن رام الله التي عرفها قبل سنوات عديدة، تغفو هناك في قلبه مثل فتاة بريئة تنتظر محباً مخلصاً طال انتظاره.

أوائل الستينات (من القرن الماضي طبعاً) وحتى أواسطها، لم تكن الأمور على هذه الدرجة من التعقيد كما هي عليه الآن، أو هذا ما يخيل لي على أية حال. كان ثمة حماسة، بالرغم من القمع ومصادرة الحريات، وثقة في المستقبل بغير حدود. كان لذلك أسبابه ودوافعه الصحيحة، وكان ثمة بالاضافة إلى ذلك، رغبة في التبسيط وعدم الذهاب بعيداً في رؤية الأمور. ومع ذلك، فقد عشنا زمننا مدفوعين بالرغبة الجارفة في رؤية الأحوال وهي تنصلح بسرعة ودون انكفاء، غير أن هزيمة حزيران، قلبت كثيراً من الموازين.

سكنت رام الله عدة سنوات، وكنت في عز الشباب، أقرأ الكتب بنهم، وأكتب القصص القصيرة والمقالات، وأواظب على مشاهدة الأفلام. وأصبحت معنياً إلى حد كبير بالعمل الحزبي، ما جعلني أمارس دوراً تعبوياً منتظماً بين الطلاب. كانت لي صداقات حميمة في المدينة، ألتقي بالأصدقاء في بيتي أو في بيوتهم، وفي الشوارع والمطاعم والمتنزهات. وكانت لنا مسراتنا الصغيرة: فريق كرة القدم في المدرسة الهاشمية، كان يجلب لنا بعض هذه المسرات. أبدينا اهتماماً كبيراً بهذا الفريق الذي طالما ألحق بفرق المدارس الأخرى هزائم جعلتنا معتزين به أشد اعتزاز. يقف مدير المدرسة في الصباح الذي يعقب الظفر،

مملوءاً بالفخر، أمام الطلاب وهم مصطفون في طابور الصباح، يخطب فيهم قائلاً بحماس: إن الهاشمية قلعة لا تقهر، تستبد بنا النشوة ونحن نصغي لهذه الكلمات، أما إذا حلت بالفريق هزيمة فإن مدير المدرسة لا يظهر في ذلك الصباح الذي يعقب الهزيمة أمام الطلاب.

كانت رام الله تحيا حياة بسيطة آنذاك، ولم يمنعها ذلك من مراكمة مزيد من الصفات التي تجعل المدينة مدينة بحق: فثمة مهرجان غنائي صيفي يجري تنظيمه كل عام، ومطاعم وفنادق ومنتزهات ودور للسينما وشركات ومصانع صغيرة وأخرى متوسطة، وصلات حية للمدينة بأبنائها المغتربين في المهجر، وثمة قدر من الانفتاح الذي يكفل قدراً من الحريات الشخصية ولو باعتدال. لكن هزيمة حزيران، مرة أخرى، جاءت لتكسر الكثير من التوقعات والآمال.

فاليوم، وبالرغم من وجود السلطة الوطنية الفلسطينية، التي ينبغي عليها أن تسرّع في عمليات تمدين مدننا، فإن الحال لا يسر البال، ولا يروق للناظر أو للمتابع. ذلك، أن المحافظة والتزمت وقيم الريف المتخلفة، التي كرسها الاحتلال الاسرائيلي وهيأ لها الظروف للانتعاش، تمارس دورها السلبي، في رام الله وفي غيرها من مدن البلاد. والشوارع التي شقها العمال الذين عملوا تحت إشراف أبي لكي تربط القرى بالمدينة، وأسهمت في زمن سابق في نقل ما تضخه المدينة إلى القرى من قيم عصرية، أخذت في سنوات لاحقة تضخ إلى المدينة، قيماً لا تصلح للمدينة، بل إنها تحول المدينة إلى مجرد قرية كبيرة، والمسؤولية لا تقع على عاتق أبي بطبيعة الحال.

وما زلت أخرج للتمشي في شوارعها،

أو على الأصح، لقضاء شأن من شؤوني هنا وهناك، أتمشى، وألاحظ ما يعتمل في قلب المدينة من تحولات، حيث تتكاثر فيها وفي البيرة مواقع غير قليلة للثقافة وللفنون ومحطات للتلفزة وللاذاعة، لا تجتمع في أية مدينة فلسطينية أخرى، وتتجمع فيها وزارات ومكاتب للسلطة الوطنية، ومنظمات غير حكومية، ومؤسسات للمجتمع المدني، وموظفون وموظفات من بعض الدول الأجنبية، وبالذات في المنظمات غير الحكومية وبعض المراكز الثقافية الأجنبية، وثمة أعداد كبيرة من العائدين إلى وطنهم الذين يقيمون الآن في رام الله والبيرة، وبينهم نخبة من المثقفين والإعلاميين والمهنيين، الذين عاشوا في مختلف المنافي، وحملوا معهم خبرات وتجارب وأنماط معيشة حضرية، تجعلهم قادرين على اثراء تجربة المدينة في التحول إلى مدينة حقيقية يتعزز فيها المجتمع المدني وتصان فيها الحريات العامة ومن ضمنها الحريات الشخصية وبالذات.

وبين الحين والآخر، أمضي إلى مكتبة رام الله العامة لكي أستعير بعض الكتب، أجتاز الشارع الذي يوصلني إلى المكتبة. الشارع يحمل اسم صديقي الشهيد الذي قضى في الغربة، بعد أن أبعدته سلطات الاحتلال من رام الله، وأتذكر أحلامنا المشتركة حينما التقينا بعد هزيمة حزيران مباشرة، ورحنا نعمل معاً في قيادة منظمة سرية للمعلمين، مهمتها مواصلة اضراب المدارس احتجاجاً على وجود الاحتلال وعلى عبثه بمناهجنا التدريسية. كان صديقي ينتمي إلى الأفكار نفسها التي أنتمي إليها، لكن له اجتهادات مختلفة عن اجتهاداتي، وبالذات في ما يتعلق بحل القضية الفلسطينية، ومع ذلك فقد بقينا نتحاور باستمرار حول قضايا سياسية وفكرية كثيرة، وحينما أبعدتني سلطات الاحتلال بعد ذلك من القدس،

التقينا في المنفى بعض الوقت، ثم ما لبث أن قضى نحبه في سبيل الواجب والوطن. (أتذكر الآن شهداء آخرين، ورفاقاً من ابناء هذه المدينة ومن ريفها الفسيح، قضوا نحبهم فيها أو في المنافي، فألعن الاحتلال الذي مزق شملنا وأدخل إلى قلوبنا الكثير من الأحزان، وأتميز غيظاً من الموت الذي يغتال كل طمأنينة. وأتذكر آخرين من الرفاق والأصدقاء الذين يصارعون المرض ويواصلون، دون يأس، رحلة النضال، فلا أملك إلا أن أتمنى لهم الشفاء).

ذات يوم، قبل سنتين بالتحديد، التقيت ابنه، وقد عرفني عليه أحد الأصدقاء، أمام المكتبة العامة التي تعمل فيها أمه، وعلى رصيف الشارع الذي يحمل اسم أبيه. بادرت بالسلام عليه، ثم أخبرته بأنني أحد أصدقاء أبيه. تحدثت بإيجاز عن مدى اعتزازي بأبيه وعن مقدار احترامي لذكراه. أصغى إليّ بأدب وانتباه، شكرني ثم مضى مسرعاً إلى قلب المدينة، ومضيت إلى قلب المكتبة العامة، مصرّاً على أنني ما زلت أعيش زمني، وأن زمني لم ينقض بعد، وأن رام الله، بالرغم من التمنع والاستعصاء اللذين تبديهما نحوي في هذه الأيام، ما زالت، وستظل تشكل جزءاً أساسياً من تجربتي في الحياة.

إنها مدينة الصبا والشباب، والأحلام الكبيرة والأمنيات.

محمود شقير

القدس



(68) 2001

ISSN 1607-7024
AL-KARMEL(Ramallah)